
Image, mémoire et disparition en Argentine

CLAUDIA FELD

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas
y Técnicas (CONICET) / Instituto de Desarrollo
Económico y Social (IDES), Buenos Aires, Argentine.

Certains expériences extrêmes de l'histoire argentine récente permettent d'interroger et d'analyser en profondeur la relation entre médias audiovisuels et mémoire sociale. Nous nous intéressons ici à l'une de ces expériences : la disparition forcée de personnes, devenue pratique systématique sous la dernière dictature militaire argentine (1976-1983). La disparition forcée a été définie comme une série d'actions menées par les forces armées et de sécurité et suppose en tant que telle une séquence pratiquement invariable : l'enlèvement de personnes préalablement désignées, l'emprisonnement clandestin et la torture, l'assassinat et l'occultation des dépouilles¹.

Bien que les chiffres officiels fassent état d'environ 10.000 disparus, certains organismes de défense des droits de l'homme avancent le chiffre de 30.000². Au-delà des divergences autour du nombre des disparus et des difficultés concrètes à l'établir avec exactitude, l'imprécision à ce sujet montre bien que l'incertitude a été un élément central de cette modalité répressive. L'un des objectifs des militaires argentins a été précisément d'agir sans laisser de traces visibles : effacer leurs propres actions de violence et aussi les histoires quotidiennes et politiques de milliers de personnes. Dans ce but, ils ont détruit les documents susceptibles de donner lieu à des inculpations, ils ont démoli des bâtiments où des actes de violence avaient été perpétrés et ils en ont modifié d'autres qui avaient fonctionné comme des centres clandestins de détention³.

Il n'existe pas non plus d'images documentaires relatives aux conditions de l'emprisonnement ni aux assassinats clandestins. Comme le soutient Victoria Langland : « il y a des photos sur l'avant, mais on ne peut photographier une disparition en tant

[1] CONADEP, *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, Buenos Aires, EUDEBA, 1984.

[2] Prudencio García, *El drama de la autonomía militar. Argentina bajo las juntas militares*, Madrid, Alianza, 1995, p. 164.

[3] CONADEP, *Nunca Más, op. cit.*, p. 274.

que telle. Il n'y a pas de photos des vols de la mort⁴. Il n'y a pas de photos de la torture (...). Plus globalement, on peut dire qu'il n'y a pas une photographie qui résume, ou puisse représenter, l'atrocité massive du terrorisme d'État dans le Cône Sud⁵ ».

Víctor Bastera, un survivant de l'ESMA⁶ libéré en 1983, a réussi à sortir de cette enceinte quelques négatifs de photos de personnes qui y avaient été emprisonnées et assassinées. Ces photos, présentées comme pièces à conviction lors du procès intenté contre les dictateurs en 1985, sont une exception à la règle. Néanmoins, elles n'informent pas sur les atrocités commises dans ce centre clandestin : « Le corpus des photos se compose majoritairement de portraits des agents de la répression et des prisonniers⁷. » Ces photos ont été prises pour fabriquer des faux documents d'identité au sein des centres clandestins. C'est pourquoi on n'y trouve aucune trace de l'emprisonnement clandestin et de la torture : chaque personne y figure seule, regarde devant elle, le fond est lisse⁸.

Pourtant, en dépit de cette absence de documents visuels, les images ont bel et bien été centrales pour représenter et montrer ce crime, aussi bien pendant la dictature que par la suite. La disparition, acte de soustraction de l'image par excellence, a été connue en Argentine et dans le monde, par le biais des images.

Quelles ont été ces images ? Qui sont ceux qui les ont produites ? Quels enjeux soulèvent-elles en relation à la mémoire sociale ? Voici quelques-unes des questions que nous voudrions développer à partir de deux ouvrages publiés récemment en Argentine⁹. Afin de présenter le cas argentin et avancer des hypothèses sur la spécificité des différents supports audiovisuels étudiés dans ces textes, nous examinerons séparément chacun d'eux : la photographie, le cinéma et la télévision.

PHOTOGRAPHIE ET DÉNONCIATION : DÉPLACER LE RÉFÉRENT

Parmi les images les plus connues en ce qui concerne les disparus d'Argentine,

(4) L'expression « vols de la mort » désigne des opérations au cours desquelles les disparus, encore en vie mais endormis, étaient jetés à la mer du haut d'un avion en vol. Voir Horacio Verbitsky, *El Vuelo*, Buenos Aires, Planeta, 1995.

(5) Victoria Langland, "Fotografía y memoria", in Elizabeth Jelin et Ana Longoni (dir.), *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, Madrid, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2005, p. 88.

(6) École Mécanique de la Marine (ESMA, Buenos Aires). L'un des plus importants centres clandestins de détention pendant la dernière dictature argentine. On estime que 5000 personnes y ont été emprisonnées clandestinement, parmi lesquelles 200 environ ont survécu.

(7) Sandra Raggio, « La Noche de los Lápices: Del testimonio judicial al relato cinematográfico », in C. Feld et J. Stites Mor, *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, 2009, p. 47.

(8) Certaines de ces photos ont été publiées dans Marcelo Brodsky, *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2005.

(9) J'ai participé à l'un des deux ouvrages – qui rassemble dix articles sur le sujet – en tant qu'éditrice et directrice de publication (C. Feld et J. Stites Mor (dir.), *El pasado que miramos., op. cit.*). L'autre ouvrage est un essai réalisé par une critique de cinéma argentine (Ana Amado, *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue, 2009).



Photo 1

celles des grandes pancartes¹⁰, et des drapeaux qui montrent des milliers de visages (voir photo 1). Ce sont des photos en noir et blanc qui à l'origine avaient le format d'une photo d'identité, et qui ont commencé à être utilisées par le mouvement des droits de l'homme (en particulier, par les Mères de la Place de Mai) avec divers objectifs.

Pendant les premières années de dictature, les mères des disparus ont cherché leurs enfants en se munissant de ces photos. C'est dans ce cadre qu'elles arrivent dans l'espace public. Comme l'établit la recherche de Ludmila da Silva Catela :

La photo où figure le visage du disparu est devenue, dans les premiers moments, un outil de la quête, elle représente un espoir devant l'incertitude. Beaucoup de mères (...) se rendaient aux commissariats avec la photo de leur fils pour savoir si quelqu'un les y avait vus. La photo était une stratégie pour individualiser l'être cher dont on était sans nouvelles. Tout comme la description physique que l'on détaillait dans les lettres envoyées aux diverses autorités nationales, la photo accompagnait la recherche individuelle de chaque parent disparu avec l'espoir que, si quelqu'un le reconnaissait, il pourrait donner des informations¹¹.



Photos 2 et 3

Plus tard, ces photos ont été agrandies et collées sur des pancartes, et aussi imprimées sur des drapeaux pour dénoncer publiquement les disparitions, en montrant que cette personne, niée et non reconnue comme « disparue » par le terrorisme d'État, avait un nom et un visage : des données basiques de l'identité que les Mères s'efforçaient de montrer¹². Puis, les Mères ont commencé à imprimer ces photos sur

leurs mouchoirs blancs et leurs vêtements (voir photos 2 et 3). C'est dans ce cadre que les portraits photographiques des disparus ont progressivement configuré une image publique de la disparition. Et même plus, ils ont été érigés en support spécifique de la mémoire. Cette spécificité tient au fait que les personnes avaient été photographiées

[10] Nous nous centrons sur le cas argentin, mais il convient de souligner qu'on retrouve un usage similaire des pancartes dans d'autres pays ayant été confrontés aux disparitions forcées de personnes, notamment au Chili.

[11] Ludmila Da Silva Catela, « Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re) presentación de la desaparición de personas en Argentina », in C. Feld, et J. Stites Mor, *El pasado que miramos*, op. cit., p. 343.

[12] *Ibid.*, p. 346.

avant de disparaître, avant d'être considérées comme « victimes » d'un crime singulier. Ces photos ayant été détournées de leur usage premier et étant fondamentalement liées aux moments où ces personnes étaient encore en vie :

Ces petites photos d'identité en noir et blanc n'ont pas été pensées pour 'faire date'. La plupart du temps, elles venaient des cartes d'identité ou d'affiliés à des clubs, des bibliothèques, des syndicats, des partis politiques, ou des cartes universitaires. Plus rarement, lorsque cet usage des images des disparus a fait irruption dans l'espace public, il y a eu des photos illustrant des 'moments de la vie' de ces disparus. Ainsi, l'origine de ces photographies n'avait rien à avoir avec leur usage ultérieur. Faites pour le besoin de tel ou tel document ou pour illustrer des moments heureux de la vie en famille, c'est *a posteriori*, avec la disparition, qu'elles visent un objectif particulier : être un instrument de dénonciation de l'absence de personnes en Argentine¹³.

Avec le temps, les pancartes fabriquées à partir de ces photos sont devenues l'une des « icônes emblématiques » de la disparition¹⁴. Cependant, dans ces photos de disparus, le référent a été déplacé. Les photos montrent précisément l'impossibilité de « voir » la disparition : on ne peut les assimiler à des « preuves » du crime, elles ne sont pas non plus des photos des victimes en tant que telles, mais représentent des vies brutalement interrompues, tronquées. Elles montrent, comme le signale Nelly Richard, « ceux qui ont été arrachés du cours de leur vie du fait d'une brusque soustraction et d'une coupure ayant interrompu le flux de leur quotidienneté et bouleversé la séquence temporelle de leur vie vécue¹⁵. »

On a beaucoup écrit au sujet de l'usage de ces photos en tant que tentative d'en finir avec l'anonymat de chaque disparu, de leur rendre leur identité et de les faire reconnaître comme « preuve », non pas de la disparition mais de leur vie antérieure¹⁶. Néanmoins, ce qu'il nous intéresse de souligner ici c'est le déplacement substantiel du référent qui imprègne toute la production audiovisuelle sur la disparition de personnes et qui a donné lieu à diverses stratégies esthétiques et politiques.

[13] *Ibid.*, p. 342.

[14] À l'occasion de recherches antérieures nous avons observé que les discours mémoriels qui se présentent dans l'espace public tendent à configurer ou à conformer des figures fortes – qui, avec le temps, peuvent devenir emblématiques – et qui condensent des significations et stabilisent une pluralité de sens sur le passé, à des moments déterminés. Ces figures fortes fonctionnent comme contrepoids vis-à-vis de la dispersion des sens qu'offrent les souvenirs, aussi bien au niveau individuel que collectif. En ce qui concerne l'usage de l'image, nous empruntons la catégorie d'« icône emblématique » à Marie-Anne Matard-Bonucci, « Le difficile témoignage par l'image », in Marie-Anne Matard-Bonucci et Edouard Lynch, *La libération des camps et le retour des déportés*, Paris, Éditions Complexe, 1995.

[15] Nelly Richard, « Imagen-Recuerdo y Borraduras », in Nelly Richard, [dir.], *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000, p. 167.

[16] Voir, entre autres : Richard, « Imagen-Recuerdo y Borraduras », *op. cit.* ; Da Silva Catela, « Lo invisible revelado », *op. cit.*

En 1984, la CONADEP, Commission de Vérité chargée d'enquêter sur les disparitions en Argentine, a réalisé un rapport exhaustif appelé *Nunca Más* (Jamais Plus). On y répertorie les cas d'environ 9.000 personnes disparues et on explique en détail le système utilisé par les forces armées pour effectuer les disparitions. Dans le rapport même figurent 27 photographies mais aucune d'elles ne correspond à la catégorie de portraits des disparus, tels que présentés dans l'espace public par le mouvement des droits de l'homme. Emilio Crenzel explique que :

[...] les 27 photos incluses dans le *Nunca Más* ont été prises par la commission elle-même pendant son enquête. Ainsi, les photos du *Nunca Más* ont un premier attribut : elles ont un caractère exclusivement officiel. Cette décision révèle une volonté de la part de la commission de présenter son travail à partir d'un cadre de neutralité et d'impartialité par rapport aux faits et aux parties concernées. C'est probablement pour cela que les photos des disparus que les familles avaient remises à la CONADEP, ou que Basterra a réussi à sortir de l'ESMA et qu'il a fournies à la commission – c'est-à-dire les portraits des séquestrés emprisonnés – n'ont pas été intégrées dans le rapport¹⁷.



Photos
4 et 5



Les photos publiées dans le rapport montrent, par exemple, la manière dont certains membres de la commission ont parcouru, avec les survivants, les bâtiments où ont fonctionné des centres clandestins de détention. Elles illustrent aussi d'autres actions menées dans le cadre de l'enquête de la CONADEP¹⁸. Ces photos donnent à voir des lieux vides, des façades de bâtiments, ou des centres clandestins de détention en ruines (*voir photos 4 et 5*). Devant un crime secret et caché, les photos ont fonctionné comme des preuves visuelles du crime. Mais cette « visibilité » se trouvait de nouveau déplacée : les photos montraient des lieux vides, des espaces d'où les traces du crime avaient été effacées. C'est l'ancrage¹⁹ de la parole des témoins – c'est-à-dire les

[17] Emilio Crenzel, « Las fotografías del Nunca Más: Verdad y prueba jurídica de las desapariciones », in C. Feld, et J. Stites Mor, *El pasado que miramos.*, op. cit., p. 293.

[18] Emilio Crenzel rapporte que « la CONADEP a pris 2.020 photographies pendant son enquête ». Enrique Shore, le photographe de la CONADEP, en a d'abord sélectionné 96. « Parmi ces 96 photos, la CONADEP en a retenu 24, puis elle en a ajouté trois, et les a intégrées dans le rapport *Nunca Más* », [Crenzel, « Las fotografías del Nunca Más », op. cit., p. 291-293].

[19] Le texte écrit opère comme « ancrage » lorsqu'il a pour fonction de préciser le sens des photographies, en fixant « la chaîne flottante des signifiés » [Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », in *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 31.]

témoignages des survivants qui ont constitué, pour l'essentiel, le texte du rapport – qui a permis de donner à ces photos leur valeur de « preuve ».

Comme on peut l'observer, les images de la disparition en Argentine ont dès le début été *déplacées* eu égard à leur dimension documentaire ; c'est-à-dire en tant que représentation indicielle des faits survenus²⁰. Il n'y a pas de photos de la disparition mais il y en a sur la vie passée des victimes ; il y en a des lieux déjà vides, après que les traces de l'horreur aient été effacées. En conséquence, pour que ces photos prises avant ou après les faits puissent acquérir un sens en rapport avec la disparition, un important travail a été réalisé par quelques « entrepreneurs de la mémoire²¹ ». À partir de l'action consistant à montrer ces photos en public et accompagnées de témoignages sur la disparition, ces images ont pris progressivement valeur de vérité. Une vérité qui ne dérivait pas précisément du référent photographique mais de la légitimité des acteurs qui ont fait usage des images (le mouvement des droits de l'homme, les Mères de la Place de Mai, la CONADEP) et de la valeur symbolique des lieux où elles étaient montrées (défilés, manifestations, rapport officiel sur les disparus).

FILMS DOCUMENTAIRES : LES ENFANTS ET LEURS MÉMOIRES

La production d'images a été une *pratique* constante en Argentine et, dans bien des cas, elle a été réalisée par des proches des victimes. Si dans les années de dictature les photos des disparus ont été amenées dans l'espace public par les Mères, plus récemment c'est la génération suivante, celle des enfants des disparus – aujourd'hui adultes –, qui est à l'origine de nouveaux usages de l'image, aussi bien dans le cadre d'œuvres artistiques que dans celui d'actions de dénonciation.

L'« escrache », modalité de dénonciation aujourd'hui connue et créée par l'association H.I.J.O.S. à la fin des années 1990, a renversé l'usage de la photo associée à la disparition²². Au lieu de centrer leur action sur l'exposition des photos de disparus,

[20] On pourrait concevoir une discussion plus large et exhaustive à partir du questionnement à propos de la possibilité ou non de photographier la mort et la violence. Même dans les cas des massacres ou des génocides où il existe des photographies des morts et des actes de violence, peut-on dire que la photographie opère comme « indice » de ces faits ? Jusqu'à quel point est-il possible de documenter la violence par le biais des images ? Le référent n'est-il pas toujours déplacé ? Parmi les débats les plus connus sur le sujet, celui auquel ont participé C. Lanzmann, G. Didi-Huberman et G. Wajcman parmi d'autres (voir Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003 et Jacques Walter, *La Shoah à l'épreuve de l'image*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005).

[21] Les « entrepreneurs de la mémoire » sont les acteurs ou les institutions « qui prétendent à la reconnaissance sociale et à la légitimité politique d'une (leur) version ou récit sur le passé. Et qui s'occupent et se préoccupent aussi de maintenir visible et active l'attention sociale et politique sur leur entreprise », (Jelin, *op. cit.*, p. 49. Souligné par l'auteur).

[22] L'association H.I.J.O.S. (Enfants pour l'Identité et la Justice contre l'Oubli et le Silence), qui réunit les enfants de disparus, prisonniers politiques et exilés, a été créée en 1995. Son action s'est faite visible à travers une modalité de dénonciation créée par eux : les « escraches ». Ce sont des manifestations organisées à la porte du domicile d'un tortionnaire. L'association arrive en chantant, avec des pancartes, des déguisements, elle peint des graffitis, et « marque » de cette façon l'endroit où le tortionnaire habitait jusqu'à ce moment d'une

H.I.J.O.S. a proposé de montrer les photos des agents de la répression qui n'avaient pas été condamnés et qui, dans certains cas, n'avaient jamais été mis en accusation²³. Ces individus vivaient dans l'anonymat le plus complet, sans que leurs voisins ou leurs collègues n'aient conscience de ce qu'ils avaient fait dans le passé. Devant cette situation, la stratégie des H.I.J.O.S. a consisté à les signaler, les montrer, faire en sorte que leur image soit associée aux crimes commis et que leur photo devienne une sorte de prison symbolique : la honte publique.

Cette même génération d'enfants de disparus a pris en charge une tâche singulière d'élaboration du deuil et de travail de la mémoire à travers la création artistique. Ana Amado a mené une analyse exhaustive des films documentaires réalisés par des enfants de victimes de la répression, disparus dans la plupart des cas²⁴. Elle soutient que pour parler d'eux-mêmes, les enfants « cachent, figurent ou défigurent les images qui leur parviennent du passé. La dynamique d'organisation de la voix, la distribution des voix dans certains documentaires, les figurations dominantes dans les images qui conjuguent archive publique et archive personnelle, établissent une narration autobiographique (insistance thématique sur eux-mêmes, sur leur propre nom, la mémoire, la naissance²⁵ ».

La plupart de ces films se présentent comme des enquêtes où les enfants partent à la recherche de l'histoire de leurs parents. C'est à travers le cinéma documentaire que ces fils et filles explorent leurs propres mémoires, en faisant en même temps un travail de recherche de leur identité et une difficile élaboration du deuil de leurs parents disparus. Les films sont moins axés sur la dénonciation publique que sur une quête personnelle : « devant l'imposante détermination idéologique des films des années soixante-dix – propre à l'époque, rendue manifeste à travers une représentation de la réalité sans fissures et ostensible dans toutes les réalisations, ce qui est dû, aussi, à une volonté didactique – les documentaires actuels, presque de manière cartésienne, n'affirment que la quête²⁶. »

manière anonyme. Pour une histoire de H.I.J.O.S. et des « escraches », voir Pablo Daniel Bonaldi, « Hijos de desaparecidos: entre la construcción de la política y la construcción de la memoria », in *El pasado en el futuro: los movimientos juveniles*, E. Jelin et D. Sempol (dir.), Madrid et Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2006.

[23] La loi dite de « Point Final », du mois de décembre 1986, créait une prescription presque immédiate pour les crimes perpétrés par les militaires. En mai 1987, la loi du « Devoir d'obéissance » (*Obediencia debida*) établissait la présomption irréfutable que les officiers, les subordonnés, et la troupe des forces armées, de sécurité et pénitentiaire avaient agi sous les ordres des supérieurs et en conséquence ne pouvaient être sanctionnés. En 1989, peu après son investiture présidentielle, Carlos Menem signa les premiers décrets qui exemptaient de poursuites judiciaires presque 400 personnes en instance de jugement. L'impunité a été complétée le 29 décembre 1990, quand Menem a accordé une grâce (*indulto*) à tous les militaires qui avaient déjà été jugés et condamnés pour violations des droits de l'homme.

[24] Les films en question sont : *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000), *(h) historias cotidianas* (Andrés Habegger, 2001), *En ausencia* (Lucía Cedrón, 2002), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), *M* (Nicolás Prividera, 2007).

[25] Ana Amado, *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue, 2009, p. 167.

[26] Lorena Verzero, « Estrategias para crear el mundo: La década del setenta en el cine documental de los dos mil », in C. Feld et J. Stites Mor, *El pasado que miramos, op. cit.*, 196.

Ana Amado, Lorena Verzero et Carmen Guarini détectent au moins trois stratégies en analysant ces films :

1.- Les films brisent la solidité du témoignage, le moi du narrateur y apparaît fissuré, ils présentent les « balbutiements et les soubresauts de l'exercice consistant à se souvenir²⁷ ».

2.- Ils révèlent et mettent à nu la mise en scène. Par exemple, dans le film « Los rubios²⁸ », les conditions du tournage sont elles-mêmes filmées (réunions, dialogues, voyages, déplacements divers). Par rapport à ce film, Amado signale que le procédé consistant à montrer la mise en scène permet à la réalisatrice d'évoquer une réalité « irréductible » à l'image ; c'est-à-dire quelque chose qui ne peut pas être montré²⁹. Pour Amado, « l'échec de la représentation visuelle doit être compensé par le récit verbal qui recrée avec une crudité sans concessions les scènes recherchées³⁰ ».

3.- Ils effritent les frontières entre film documentaire et fiction. Selon Amado dans « Papá Iván³¹ » s'entremêlent les catégories classiques de la fiction et du documentaire³². Le « présumé réaliste du documentaire » est mis à l'épreuve à partir de multiples procédés. Dans « Los rubios », par exemple, « le passé, y compris dans ses aspects les plus douloureux, est refait à la manière d'une fable, mais non comme falsification ou invention, sinon comme création, unique ressort de la mémoire. »³³ Ainsi, ces films tentent de représenter aussi bien le souvenir que le passé : ils tendent à effacer justement la frontière entre ce qui provient de la mémoire personnelle de ces fils et filles/réalisateurs et ce qui est cherché en tant que « vérité » sur le passé. À cet égard, Guarini³⁴ signale que certains films utilisent des images d'archives comme des « archives imaginaires ou d'évocation » (c'est-à-dire des images qui proviennent du passé mais qui sont utilisées à titre d'évocation du monde imaginaire du personnage), ou comme des « archives psychiques » où les surimpressions des images réalistes « sont utilisées pour montrer des émotions subjectives³⁵ ».

En définitive, ces films documentaires semblent être des outils efficaces pour activer le travail de deuil, installer dans l'espace public un regard critique sur le passé et ouvrir un éventail de sens en évitant de fermer ou de figer les expériences du passé. Ils sont devenus, par ailleurs, de riches espaces d'expérimentation esthétique et d'innovation formelle.

[27] Ana Amado, *La imagen justa*, op. cit., p. 201.

[28] Albertina Carri, 2003.

[29] Ana Amado, *La imagen justa*, op. cit., p. 187.

[30] *Ibid.*, p. 191.

[31] María Inés Roqué, 2000.

[32] Ana Amado, *La imagen justa*, op. cit., p. 180.

[33] *Ibid.*, p. 192.

[34] Carmen Guarini, « El 'derecho a la memoria' y los límites de su representación », in C. Feld et J. Stites Mor, *El pasado que miramos*, op. cit.

[35] *Ibid.*, p. 269.

On pourrait dire que ce type de productions favorise, d'un côté, une mémoire intime et personnelle où l'élaboration du passé est étroitement liée à des expériences de perte et de souffrance et, d'un autre côté, favorise un travail de dépassement du passé traumatique, à travers une action complexe de production d'images qui sont conçues pour être montrées dans l'espace public.

Les films réalisés par les enfants de disparus ont suscité une importante quantité d'études et d'essais critiques en Argentine, ils ont permis de repenser la relation entre mémoire et image, et le lien entre cinéma et transmission intergénérationnelle. Cependant, ils ne sont pas parvenus à un public massif. Sa circulation a été plus ou moins restreinte et ils n'ont pas réussi à avoir un impact sur « d'autres » non directement concernés ou intéressés par la thématique. C'est-à-dire que leur rôle en tant que « véhicules de mémoire » a été pour le moment assez limité.

VISIBILITÉ ET FICTION

Si la photographie présente un déplacement du référent et les films documentaires génèrent un réservoir de nouvelles images qui créent et recréent la mémoire, c'est la fiction cinématographique qui a tenté d'explorer les scènes cachées de la répression clandestine.

Les articles de Sandra Raggio et de Valeria Manzano³⁶ analysent deux films qui se proposent de reconstruire les scènes « invisibles » de l'intérieur des centres clandestins de détention : *La noche de los lápices*³⁷ et *Garage-Olimpo*³⁸. Tout particulièrement, *La noche de los lápices*³⁹ est présenté par Raggio comme « le premier film qui reconstruit sur le mode de la fiction cinématographique un centre clandestin, en incorporant des scènes de torture, et donc comme celui qui établit certaines bases de construction du vraisemblable⁴⁰ » (*voir photos 6 et 7*).

La vaste problématique de la représentation fictionnelle de l'horreur, de ses possibilités et de ses limites tant éthiques qu'esthétiques, excède bien entendu le cadre du présent texte. Néanmoins, nous voulons insister sur deux aspects que l'on peut analyser à partir de ces films.

[36] Sandra Raggio, « La Noche de los Lápices », *op. cit.*, et Valeria Manzano, « *Garage Olimpo o cómo proyectar el pasado sobre el presente (y viceversa)* », in C. Feld, et J. Stites Mor, *El pasado que miramos*, *op. cit.*

[37] Héctor Olivera, 1986.

[38] Marco Bechis, 1999. On mentionne également un troisième film, plus récent, qui reconstruit les étapes de l'emprisonnement de quatre détenus disparus dans le centre clandestin Mansión Seré : *Crónica de una fuga* (Adrián Caetano, 2006). Les trois films se rattachent à diverses périodes de la cinématographie argentine et, en conséquence, mettent en jeu diverses stratégies de représentation que nous n'analyserons pas ici. Voir Gustavo Aprea, *Cine y política en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*, Buenos Aires, UNGS, Biblioteca Nacional, 2008.

[39] Le film raconte une opération appelée « La nuit des crayons », réalisée en septembre 1976, qui s'est soldée par l'enlèvement de sept adolescents de la ville de La Plata et leur emprisonnement dans des centres clandestins. Deux ont survécu. Cinq ont disparu.

[40] Sandra Raggio, « La Noche de los Lápices », *op. cit.*, p. 52.



Photos
6 et 7

Le premier est celui de la question des sources et de la reconstruction « historique » des textes. Les films analysés dans ces articles prennent appui sur des témoignages des survivants des centres clandestins de détention. Raggio examine en particulier la manière dont le témoignage de Pablo Díaz – survivant de l'opération connue sous le nom de « La nuit des crayons » – a été utilisé comme base pour le scénario. Dans ce témoignage, présenté devant les juges en 1985, on trouve – selon Raggio – les éléments essentiels de l'argument du film. Cependant, le scénario souligne, et dans une certaine mesure déforme, les situations qui permettent d'accentuer « la rupture dans l'expérience des personnages provoquée par la situation extrême à laquelle ils ont été soumis dans le centre clandestin⁴¹ »⁴². Ceci veut dire que bien que le parti pris de la représentation réaliste semble poursuivre l'objectif de montrer la « vérité » de ce qui est arrivé ; le vraisemblable se construit sur la base d'éléments dramatiques qui ne correspondent pas nécessairement à la vérité historique et qui donnent au film une identité de genre (le drame) tout en permettant d'accéder facilement au public par l'empathie suscitée à l'égard des protagonistes.

En relation à cette même problématique de la recréation fictionnelle des faits, Valeria Manzano souligne que quelques anachronismes introduits dans le film *Garage Olimpo* servent à dénoncer le moment présent (les années 1990 en Argentine) et, avec cela, le « caractère artificiel de la reproduction du passé des années 1970⁴³ ». Ainsi, le film nous parle tant du passé que de la manière dont on le voit dans le présent.

En définitive, ces films présentent un paradoxe : ce sont des fictions avec des codes dramatiques fabriqués afin d'émouvoir et de capter l'attention des spectateurs et, en même temps, ce sont les supports audiovisuels qui s'appuient le plus sur l'idée de montrer la « réalité » de ce qui s'est passé.

Cette tension avec la problématique de la vérité – qui a donné lieu à beaucoup d'analyses autour des représentations de la Shoah, notamment à propos du film *La*

(41) *Ibid.*, p. 52.

(42) Raggio fait en particulier référence à l'histoire d'amour entre Pablo Díaz et Claudia Falcone, une adolescente emprisonnée dans le même centre clandestin, qui reste à ce jour disparue.

(43) Valeria Manzano, « *Garage Olimpo* », *op. cit.*, p. 175.

*liste de Schindler*⁴⁴ – peut être repensée ici devant un cas où il n’y a pas d’images documentaires préalables. Le film ne tente pas de reproduire et d’intégrer dans une trame fictionnelle ces images documentaires (comme le fait *La liste de Schindler*), mais de donner une visibilité à des faits du passé dépourvus d’images.

Un deuxième aspect à analyser en relation à ces fictions cinématographiques renvoie aux usages et aux resignifications ultérieures. Ces films visaient un public massif, ils y sont parfois parvenus et ont eu des répercussions au-delà des salles de cinéma.

La noche de los lápices n’a pas seulement touché le grand public lors de la sortie du film en 1986, il est de plus utilisé tous les ans dans les lycées comme instrument pédagogique pour aborder la dictature et accompagner la commémoration du coup d’État. Il a également été diffusé à la télévision avec un taux d’audience important.

Le 26 septembre 1988 le film a été diffusé à la télévision hertzienne sur une chaîne privée. Il a été vu par environ trois millions de personnes, c’est l’une des plus fortes audiences à la télévision argentine, et ce score n’est surpassé que par l’arrivée de l’homme sur la lune et le mondial de football⁴⁵.

La noche de los lápices est ainsi devenu un « document » et même un « modèle » de pratiques de mémoire. Par exemple, comme l’explique Raggio, le film offre un guide et une scène matérielle (avec une scénographie, des mots d’ordre et une chanson) aux mobilisations que les élèves du secondaire réalisent tous les ans dans la ville de La Plata :

Dans les défilés commémoratifs réalisés tous les 16 septembre à La Plata, en guise d’hommage, les groupes d’adolescents entonnent des strophes de la chanson ‘*Rasguña las piedras*’ de Sui Géneris, qui est la musique du film. Ils scandent aussi le leitmotiv : ‘*tomala vos, dámela a mí, por el boleto estudiantil*’⁴⁶ et se mobilisent devant le ministère des Travaux publics, en recréant la scène du film consacrée au défilé de septembre 1975. Certains d’entre eux n’ont même pas vu le film, ils imitent une représentation que d’autres ont préalablement imitée. Comme une pellicule sans fin, le film qui s’est inspiré de ces mêmes rues pour recréer ‘ce qui s’y est un jour produit’ est constamment représenté dans la vie réelle dans un rituel qui est repris tous les ans dans la ville de La Plata⁴⁷. »

[44] On trouve une synthèse des débats à propos de *La liste de Schindler* dans Alejandro Baer, *Holocausto. Recuerdo y representación*, Madrid, Editorial Losada, 2006 ; et Jacques Walter, *La Shoah à l’épreuve de l’image*, *op. cit.*

[45] Federico Guillermo Lorenz, « ‘Tómala vos, dámela a mí’. La noche de los lápices: el deber de memoria y las escuelas », in F. Lorenz et E. Jelin (dir.), *Educación y memoria. La escuela elabora el pasado*, Madrid et Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2004, p. 111.

[46] « Tu la prends, tu me la donnes, pour le ticket étudiant », refrain populaire à l’époque chez les étudiants du secondaire.

[47] Sandra Raggio, « La Noche de los Lápices », *op. cit.*, p. 74.

LA MÉMOIRE COMME SPECTACLE TÉLÉVISUEL

Le lien entre télévision et mémoire a été peu étudié en Argentine, principalement du fait qu'il n'y a pas d'archives télévisuelles et qu'il est donc très difficile d'accéder aux émissions. Cependant – à la différence d'autres pays qui ont vécu des dictatures similaires, comme le Chili et l'Uruguay – la télévision a eu très tôt un rôle important dans le domaine de la représentation des crimes dictatoriaux. En juillet 1984, la télévision hertzienne a diffusé une émission préparée par la CONADEP, il s'agissait de la première restitution publique des résultats de l'enquête de cette commission, plusieurs mois avant que ne soit publié son rapport⁴⁸.

Le genre informatif de la télévision a prévalu sur le genre fictionnel concernant la représentation de cette thématique : ce n'est qu'au début des années 2000 qu'ont été produites des fictions et des feuilletons qui ont abordé la question des disparus et, en particulier celle des enfants « appropriés » sous la dictature⁴⁹. Cependant, bien avant cela, les journaux télévisés et les émissions journalistiques avaient installé la thématique comme une référence quotidienne aux informations.

Nous allons examiner un seul aspect de ces émissions : les images télévisuelles qui ont accompagné, pendant plus de vingt ans, les témoignages des survivants et des familles des disparus. Cet élément nous a permis d'avancer quelques hypothèses relatives à la spécificité du support télévisuel⁵⁰ et de ses relations avec la mémoire de la disparition de personnes. Dans notre étude sur les documentaires et les émissions informatives à la télévision argentine, de 1984 à nos jours, nous avons pu observer que la relation entre image télévisuelle et témoignage s'est modifiée à travers le temps⁵¹. Dans un premier moment, pendant la transition démocratique, ces productions ont eu recours à des images que nous avons qualifiées de « démonstratives », destinées à légitimer les témoignages et les doter d'une valeur de « vérité » : « le but était de

[48] Émission « Nunca Más », diffusée sur la chaîne 13, le 4 juillet 1984. Voir Claudia Feld, « 'Aquellos ojos que contemplaron el límite' : la puesta en escena televisiva de testimonios sobre la desaparición », in C. Feld et J. Stites Mor, *El Pasado que miramos*, op. cit.

[49] Le système répressif instauré par la dictature a mis en pratique le vol des bébés nés dans les centres clandestins de détention ou enlevés avec leurs parents. On présume que ces enfants ont été pour la plupart « donnés » à des familles de militaires. Depuis la dictature, les Grands-mères de la Place de Mai (*Abuelas de Plaza de Mayo*) mènent une quête permanente pour retrouver ces enfants. Sur un total d'environ 450 cas d'enfants disparus, environ 100 ont été retrouvés. Le feuilleton Montecristo (Telefé, 2006) a intégré dans sa trame un personnage qui est un de ces enfants volés ou « appropriés » [expression utilisée en Argentine pour se référer à ces cas]. Ce feuilleton a été très populaire et pose d'intéressants défis à l'analyse du lien entre mémoire et fiction télévisuelle. On trouve une présentation succincte du scénario dans María Victoria Bourdieu, *Pasión, heroísmo e identidades colectivas. Un recorrido por los últimos veinticinco años de la telenovela argentina*, Buenos Aires, UNGS, Biblioteca Nacional, 2008. Claudia Feld, « 'Aquellos ojos que contemplaron el límite' », op. cit.

[50] Il convient de préciser que nous faisons référence à la télévision argentine qui a été fondamentalement privée et commerciale, ce qui donne des caractéristiques spécifiques aux émissions : inclusion d'éléments émotifs qui attirent un public massif, recours systématique à la spectacularisation, coupures publicitaires qui interrompent les émissions, etc.

[51] Claudia Feld, « 'Aquellos ojos que contemplaron el límite' », op. cit.

créer un environnement pour que chaque témoin puisse raconter son histoire et être écouté, sans que les récits – lors de la présentation audiovisuelle – soient interrompus, fragmentés, déformés⁵². » À mesure que d'autres institutions s'occupaient de raconter et de prouver les faits (la CONADEP, le procès des ex-commandants), les images télévisuelles ont assumé d'autres fonctions. Dans un deuxième moment, pendant la deuxième moitié des années 1990, la valeur de « vérité » des témoignages a été construite à travers des images que nous avons appelées « emblématiques⁵³ ». Elles ne signalaient pas un référent spécifique mais condensaient et symbolisaient divers événements : l'image de la façade frontale de l'ESMA a plusieurs fois été utilisée pour symboliser n'importe quel centre clandestin de détention, l'image du visage de quelques militaires très connus (comme Massera ou Astiz) a condensé la catégorie générale de « bourreaux ».

Toutes ces images condensent la disparition et la violence avec peu de traits, comme quelque chose qui frappe les sens et a recours à des émotions. En dernière instance, ces images semblent oblitérer les aspects non spectaculaires des faits racontés, privilégier la dramatisation plutôt que la compréhension historique et cherchent à avoir un impact émotionnel plutôt qu'à générer une prise de conscience politique sur le passé. Ici ce qui importe ce n'est pas la cohérence du récit ni la rigueur nécessaire à la démonstration : lors de cette étape, le témoignage ne tente pas de *démontrer* mais de *montrer* quelque chose que l'on tient pour sûr et accepté, et dont la légitimité ne semble pas pouvoir être discutée par qui que ce soit⁵⁴. »

Dans un troisième moment, pendant le 30^e anniversaire du coup d'État, en 2006, on a commencé à utiliser des images « littérales », qui mettaient en évidence l'horreur de la violence vécue par les témoins : « les survivants parlent de leurs expériences, donnent des détails sur les tortures subies, s'émeuvent, pleurent. Dans certains cas, ces témoins montrent devant la caméra leurs blessures et leurs mutilations, et ces images servent à donner à l'histoire racontée une impression saisissante et une plus grande charge émotionnelle⁵⁵. »

En définitive, l'analyse de ces émissions télévisées nous permet de réfléchir sur la relation et la tension entre image et vérité historique, et aussi entre mémoire et spectacle. La plupart des images produites par la télévision à ce jour tendent à condenser la pluralité de sens avec des phrases toutes faites, des données que l'on tient pour sûres, des clichés, des icônes emblématiques, etc. Ce sont des images qui peuvent fixer une mémoire, la rendre d'une certaine manière « stable » et accessible à un public massif. En même temps qu'elles parviennent à transmettre cette mémoire,

[52] *Ibid.*, p. 92.

[53] *Ibid.*, p. 100.

[54] *Ibid.*

[55] *Ibid.*, p. 102.

à élargir le « nous » des entreprises mémorielles et à construire un public intéressé, elles tendent à échouer au moment de donner une version complexe de l'histoire, d'ouvrir des questionnements, de proposer des lignes d'action pour le futur, et de politiser le lien avec les faits du passé.

Par ailleurs, le flux télévisuel prévoit des conditions de réception très précises qui transforment ce média en un puissant « véhicule de mémoire » : l'immédiateté générée par le direct à la télévision, la facilité de lecture, la portée massive, la consommation domestique, la forte pénétration dans les diverses strates sociales, sont quelques-unes des caractéristiques des conditions de réception.

La tension entre mémoire et spectacle n'inclut pas seulement le support télévisuel. Comme nous l'avons vu, elle traverse la production de bien d'autres supports audiovisuels, depuis la fiction cinématographique jusqu'aux divers types d'interventions dans l'espace public comme, par exemple, les « escraches ». Mais fort probablement, c'est le support télévisuel qui mène cette tension à son comble, car en lui « le devoir de mémoire et les difficultés pour raconter une expérience extrême se combinent de diverses manières dans l'intention de vendre un produit et de distraire le spectateur⁵⁶ ». Malgré la profusion des productions télévisuelles qui ont recours à des langages et des formats spectaculaires, il n'y a pas eu de grandes polémiques en Argentine au sujet des dilemmes éthiques, esthétiques et politiques que ces langages introduisent dans la représentation d'une expérience extrême. En conséquence, la question qui reste ouverte par rapport à cette thématique est de savoir quels éléments sociaux et mémoriels ont conflué pour que le lien entre mémoire et spectacle massif soit naturalisé à ce point.

CONCLUSIONS

Les dispositifs et les supports utilisés pour construire la mémoire ne sont pas neutres : ils ont des incidences sur la manière dont se configurent les récits, ils engagent des règles et des logiques de construction qui marquent les interprétations du passé et privilégient certaines représentations tout en écartant d'autres.

Certains supports rendent possible une mémoire « vivante », incarnée par des sujets et des corps qui en sont porteurs ; des récits dont les sens restent ouverts et qui génèrent en permanence de nouvelles interprétations. D'autres dispositifs tendent à produire une mémoire « figée », qui fait l'amalgame des sens et condense la pluralité des significations dans des mots d'ordre, des phrases toutes faites et des clichés. Sans être jamais simplement une chose ou l'autre, tous les supports proposent un certain type de conjonction entre les divers mécanismes de la mémoire : l'élaboration du passé, la matérialisation, la recréation des faits et leur condensation.

[56] *Ibid.*, p. 107.

Les productions audiovisuelles que nous examinons ici sont loin d'épuiser la richesse des manifestations que le travail de la mémoire a engendrées en Argentine. Néanmoins, même au risque d'avancer des conclusions partielles, nous aimerions proposer un lien plus spécifique entre chacun des supports analysés et les mécanismes de la mémoire que nous venons de signaler.

Il semblerait que, parmi les divers supports, les documentaires cinématographiques se soient le plus approchés d'un travail d'*élaboration* de la mémoire, aussi bien dans le sens d'une élaboration du deuil que d'une création de nouvelles significations en relation au passé. Les films documentaires réalisés par des fils et des filles de disparus ont permis de faire éclater les limites du genre et de créer de nouvelles possibilités d'énonciation situées entre passé et présent, entre continuité et rupture, entre durable et éphémère, entre pensée et émotion.

À l'autre extrême, les documentaires télévisuels ont proposé un récit plus figé et moins perméable aux questions et aux points aveugles. Le mécanisme de *condensation*, nécessaire pour qu'un sens déterminé sur le passé puisse s'installer avec succès dans l'espace public, a prévalu, dans ce cas, sur les autres mécanismes mémoriels.

La photographie, conçue non seulement comme image mais aussi comme objet, semble favoriser et encourager la mobilisation, aussi bien individuelle que collective, et permettre la pluralité des usages et des discours autour des expériences du passé. Dans ce cas, le mécanisme de la mémoire mobilisé ne serait pas tant l'élaboration ou la condensation (bien que présentes) mais la *matérialisation* (qui peut, dans certains cas, devenir monumentalisation) de la mémoire : le passé se situe dans des objets palpables et visibles ; facilement transportables ou qui peuvent être installés dans des lieux fixes de la ville.

Finalement, la fiction cinématographique a permis de « visualiser » le passé et a créé des éléments pour imaginer les scènes invisibles de la répression clandestine. Le mécanisme de *recréation* génère l'illusion que le passé peut être revécu. C'est pour cette raison que certaines images inventées, clairement situées sur le terrain de la fiction, ont pu être vues comme document ou s'ériger en modèle d'action pour de nouvelles entreprises mémorielles.

Cette classification, encore partielle et quelque peu schématique, demande à être réexaminée à la lumière d'autres expériences et productions mémorielles. Cependant, elle constitue une première approche de la relation complexe entre mémoire, image et disparition, telle qu'elle s'est construite en Argentine au long de trois décennies.

Traduit de l'espagnol (Argentin) par Antonia García Castro.

© **Photos 2 à 7** extraites du livre de Claudia Feld et Jessica Stites Mor (dir.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, 2009.