



HAL
open science

La reconstruction de l'identité argentine dans la Telenovela Montecristo (Argentine, Telefe, 2006)

Emilie Sciacca

► **To cite this version:**

Emilie Sciacca. La reconstruction de l'identité argentine dans la Telenovela Montecristo (Argentine, Telefe, 2006). Sciences de l'information et de la communication. Université Rennes 2, 2011. Français. NNT : 2011REN20049 . tel-00684392

HAL Id: tel-00684392

<https://theses.hal.science/tel-00684392v1>

Submitted on 2 Apr 2012

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

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

UNIVERSITÉ RENNES 2

Ecole Doctorale – Arts, Lettres, Langues (ED 506)

Unité de Recherche ERIMIT

(Equipe Interlangues Mémoires, Identités, Territoires) 4327

LA RECONSTRUCTION DE L'IDENTITÉ ARGENTINE
DANS LA TELENOVELA MONTECRISTO
(Argentine, Telefe, 2006)

Thèse de Doctorat

Discipline : Espagnol

Présentée par Emilie SCIACCA

Directeur de thèse : Néstor PONCE

Soutenue le 16 décembre 2011

Jury :

Mme Mónica ZAPATA Professeure Université de Tours (Présidente)

Mr Karim BENMILOUD Professeur Université de Montpellier 3 (Pre-rapport)

Mme Marie-Madelaine GLADIEU Professeure Université de Reims (Pre-rapport)

Mme Claudia HAMMERSCHMIDT Professeure Universität de Jéna (Rapporteur)

Mr Néstor PONCE Professeur Université de Rennes 2 (Directeur de thèse)

Résumé

Montecristo est une *telenovela* argentine, émise en 2006 sur *Telefé*. Il s'agit de l'adaptation de l'œuvre d'Alexandre Dumas. Dans un premier temps, cette thèse est basée sur la question d'un renouvellement de la forme. La *telenovela* pousse l'incorporation du réel dans la fiction jusqu'à son paroxysme. En effet, en plus d'être l'adaptation d'un roman, elle transpose les aventures de Edmond Dantes aux années post-dictatoriales de l'Argentine avec pour toile de fond la torture, la collaboration des civils, les disparus et la recherche de l'identité. En effet, le pays connu en 1976 une des plus féroces dictatures d'Amérique Latine (1976-1983). Nous analyserons également dans cette thèse l'évolution socio-culturelle depuis les années 70 jusqu'en 2006 afin de déterminer quel fut le contexte d'émergence d'un nouveau discours contre hégémonique. Enfin, l'axe le plus important de ce travail est la question de l'identité. En effet, au cours des trois années d'investigations sur *Montecristo*, nous nous sommes demandé si, à travers les aventures de Santiago, le public ne vivait pas, comme par procuration, une quête de sa propre identité. En ce sens, nous approfondirons le concept de sujet culturel défini dans un espace complexe, hétérogène, conflictuel, dans lequel les marques sémiotico-idéologiques se trouvent redistribuées.

Mots Clés : Telenovela, Montecristo – Argentine – Dictature militaire (1976-1983) – Sujet culturel – Mémoire – Identité – Droits de l'Homme

Resumen

Montecristo es una *telenovela* argentina que fue emitida en 2006 en *telefe*. Se trata de la adaptación de la obra de Alexandre Dumas. En un primer tiempo, esta búsqueda se basa sobre la cuestión de la renovación de la forma. La novela lleva la incorporación de lo real en la ficción hasta su paroxismo. En efecto, además de ser una adaptación de un relato, transpone las aventuras de Edmond Dantes en los años post-dictatoriales de Argentina con tela de fondo la tortura, la colaboración de los civiles, los desaparecidos y la búsqueda de la identidad. En efecto, el país conoció en 1976 unas de las dictaduras más feroces de América-Latina (1976-1983). Analizamos además, en este trabajo, la evolución socio-cultural desde la década de los 70 hasta 2006 para determinar en qué contexto pudo aparecer un nuevo discurso contra hegemónico. El eje más importante de este trabajo es la cuestión de la identidad y de la memoria. En efecto, a lo largo de estas investigaciones sobre *Montecristo*, nos preguntamos si, a través de las aventuras de Santiago, el público no vivía, como por poderes, una busca de su propia identidad. En este sentido, profundizamos el concepto de sujeto cultural definido en un espacio complejo, heterogéneo, conflictivo, en donde están distribuidos los marcos semiotico-ideológicos.

Palabras claves: *Telenovela* – *Montecristo* – Argentina - Dictadura militar (1976-1983) – Sujeto cultural - Memoria – Identidad – Derechos Humanos –

Abstract

Montecristo is an Argentinian *screenplay* showed by *telefe in* 2006. It is the screen version of Alexandre Dumas' novel. At first, this research is based on the issue of the renewal of the form. The drama includes the reality into the fictional story in a paroxysmal way. This, indeed, apart from being the adaptation of a story, sets Edmond Dantes' adventures in a post-dictatorial Argentina in which background we can find tortures, the civilians' collaboration, the *desaparecidos* and the search for an identity. In 1976, in fact, the country was subdued to one of the fiercest dictatorships all over Latin America (1976-1983). In this work, we will furthermore analyze the social and cultural evolution from the decade of the 70s up to 2006 in order to determine in which context the new anti dictatorial ideas began to rise. The pivotal point of this work is represented by the issues of identity and memory. In effect, throughout this investigation on *Montecristo*, we wonder if the public identifies itself with Santiago to such an extent as to live, through his adventures, the search of its own identity. In this sense, we'll go deep inside the concept of cultural subject, defined in a complex, heterogeneous, controversial context, in which the semiotic ideological characters are allocated.

Keywords: Screenplay – Montecristo – Argentina – Military Dictatorship (1976-1983) – Cultural Subject – Memory – Identity – Human Rights

Remerciements

Qu'il me soit permis de satisfaire ici au difficile exercice de la page des remerciements à tout un petit monde de personnes qui ont rendu possible la présente étude et qui ont contribué à son élaboration sous quelque forme que ce soit. Non qu'exprimer ma gratitude envers les personnes en qui j'ai trouvé un soutien soit contre ma nature, bien au contraire. La difficulté tient plutôt dans le fait de n'oublier personne. C'est pourquoi, je remercie par avance ceux dont le nom n'apparaît pas dans cette page et qui m'ont aidée d'une manière ou d'une autre. Ils se reconnaîtront.

Je tiens tout d'abord à dire ma reconnaissance envers Monsieur le Professeur Néstor Ponce qui a accepté de diriger cette thèse. Il s'y est impliqué par ses directives, ses remarques et suggestions, mais aussi par ses encouragements dans les moments difficiles de son élaboration.

Mes remerciements s'étendent également à mes amis et collègues membres du Groupe de Recherche ERIMIT (Équipe de recherche interlangues : mémoires, identités, territoires) de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Rennes 2, dirigé par le Professeur Néstor Ponce.

Ce travail n'aurait jamais pu voir le jour sans le soutien, à tout point de vue, de ma famille, au sens le plus élargi du terme : mon énergie, mon repère de valeurs. Et pour cette âme nomade que je suis, merci d'être mon port d'attache, et si simplement, si parfaitement mon centre de gravité :

Merci à mon père, Alphonse, qui a tout construit et qui a tout gagné, et surtout la vie ; merci à ma mère, Maryse, pour tout ce qu'elle est, pour m'avoir permis le droit à l'erreur et pour m'avoir inspirée.

Merci à ma très chère sœur, Mathilde, si précieuse, dont l'aide, le soutien, la sagesse ont été un véritable support et pour qui j'éprouve un profond respect et un amour inconditionnel.

Merci à mes grands-parents : Paulette et Maurice Chapon, Salvatore et Salvatrice Sciacca, par qui tout a commencé. Merci pour m'avoir transmis l'amour, la force, et la résistance. Vous êtes les racines et les gardiens de la mémoire.

Merci à ma chère cousine Hélène, éclatante, qui a toujours cru en cette thèse et qui lui a accordé beaucoup d'importance. Je remercie également ma *commare* Serafina, fidèle et lumineuse.

J'adresse un remerciement très particulier et non moins important à mes oncles, tantes, cousins, cousines qui, de près ou de loin, ont su m'écouter, me comprendre, me guider et m'encourager tout au long de ces trois années et sans qui, bien souvent, j'aurais pu perdre courage...

Merci à Catherine Beier et à Marie-josé Lopez, pour leur présence immuable, pour leur sagesse et leur parole de femmes exemplaires. Un remerciement particulier à Christian et Mireille Raffaely qui ont eu la gentillesse de porter un regard sur ce travail ; à Anne Françoise Volponi qui a cru en moi, pour l'intérêt qu'elle a apporté à mon travail et pour ses précieux enseignements.

Je n'oublie pas non plus mes amis, Justine, Emilie, Adeline, Pascal. Ils ont été présents pour écarter les doutes, soigner les blessures et partager les joies. Merci également à Jérôme Dormois dont les paroles avisées ont toujours eu raison de mes craintes.

Et de l'autre côté de l'Atlantique...

J'adresse toute mon amitié et mon respect à Silvia et à Adriana. À ce que nous avons partagé : aux heures passées sous la pluie de *La Plata*, à nos colères mais aussi à nos joies, à ces journées harassantes, à vos bras qui m'ont vue pleurer, à ces moments inoubliables où l'on vit l'Histoire... Et surtout, à vos batailles, celles que vous avez gagnées et celle qui nous reste encore à mener... Au *mate amargo*, au *dulce de leche*, aux *asados de los domingos*... Merci mille fois à la famille Romanelli, pleine d'amour et de partage : Noelia, Barbie, Julietta, Luna, Jazmina et Daniel mais également à Facu, Edu et *abuelito*.

Je remercie également mes deux *angelitas* Patricia et Estela, grâce à qui j'ai pu commencer ma vie en Argentine. Merci pour tous ces moments partagés.

Merci à tous ceux qui travaillent à l'IEM, à tous mes amis, mes collègues de travail, à Diego, pour sa compréhension, à mes chers élèves qui m'ont apporté tant de soutien et d'encouragement durant ces longues soirées d'écriture, et pour m'avoir donné sans compter.

Mes remerciements vont également à Victor, Osvaldo et à Fernanda...

Enfin, je tiens à adresser une attention toute particulière à Facundo Ezequiel Kirots, *mi Tanguito*, qui m'a attendue, protégée et chérie.

Et ainsi, allongée, les jambes et les bras en étoile, sur le tapis Atlantique, tendrement écartelée entre deux mondes antinomiques et pourtant si semblables, jamais vraiment ici, jamais vraiment là-bas, je vous souris : À ma France, ma chère Patrie, vêtue de bleu, de blanc et de rouge, et à mon *Argentina amada y elegida* qui m'a adoptée telle que je suis.

À la mémoire de Margaret... partie trop tôt.

Sommaire

Introduction.....	p.1
1. La telenovela : d'une définition du genre au phénomène Montecristo.....	p.9
1.1. Vers une définition du genre.....	p.9
1.1.1. Définition générale.....	p.9
1.1.2. Culture populaire et industrie populaire.....	p.21
1.1.3. Aux origines de la <i>telenovela</i>	p.26
1.1.4. La radio, le pouvoir de la voix.....	p.31
1.1.5. La stigmatisation du genre.....	p.36
1.2. Théorie de la réception : entre quotidien et proximité.....	p.40
1.2.1. Théorie de la réception.....	p.40
1.2.1.1. Montage et reproduction de la réalité.....	p.45
1.2.2. Le phénomène de <i>Star System</i>	p.47
1.2.3. L'intérêt économique.....	p.50
1.2.4. La publicité : recherche d'un destinataire.....	p.55
1.3. <i>Telenovela</i> et télévision : le cas de l'Argentine.....	p.57
1.3.1. De l'avènement de la télévision en Argentine à nos jours.....	p.57
1.3.2. Les relations étroites entre gouvernement et programmation télévisée	p.61
1.3.2.1. L'époque du « <i>Proceso</i> ».....	p.66
1.3.3. Les années 80 et le retour à la Démocratie.....	p.66
1.3.4. Les années 90 et le gouvernement de Carlos Menem.....	p.70
1.4. Le phénomène <i>Montecristo</i> , un renouvellement substantiel dans la lecture de la forme <i>telenovelesque</i>	p.76
1.4.1. Le style contemporain et la désarticulation narrative.....	p.76
1.4.1.1. Les ruptures stylistiques.....	p.76
1.4.1.2. Bouleversement narratif et rééquilibre final.....	p.79
1.4.1.3. L'espace.....	p.86
1.4.1.4. Le temps narratif.....	p.89
1.4.2. L'intrigue ou l'éclatement de la trame conventionnelle.....	p.91
Introduction à la deuxième partie.....	p.94

2. Montecristo, du glissement d'un modèle au bouleversement des codes du mélodrame : l'émergence du nouveau Sujet Culturel¹	p97
2.1. Vers le bouleversement des codes du mélodrame.....	p.97
2.1.1. Entre déconstruction et reconstruction : le bouleversement des codes du mélodrame.....	p.97
2.1.1.1. La vengeance comme moteur de l'histoire.....	p.98
2.1.1.2. De nouveaux moyens techniques.....	p.102
2.1.2. Un tournoiement constant entre les relations dominants/dominés....	p. 106
2.1.2.1. Étude du générique et du prologue.....	p.106
2.1.2.2. Le paradigme ordre/chaos.....	p. 117
2.1.2.3. Étude de l'union Santiago/Laura : entre passion et ascension....	p.120
2.1.3. La naissance d'un nouveau héros.....	p.124
2.1.3.1. Santiago Díaz Herrera : un nouveau héros de <i>telenovela</i>	p.124
2.1.3.2. La métamorphose du héros.....	p.125
2.1.3.3. Les multiples visages de Santiago.....	p.132
2.1.3.4. Le divin dans Montecristo.....	p.136
2.1.3.5. Du héros classique vers un nouveau héros.....	p.138
2.2. Les conditions sociales politiques et culturelles des années 70 à la crise de 2001.....	p.140
2.2.1. Cadre sociopolitique des années 70 à nos jours.....	p.140
2.2.2. Le procès dans <i>Montecristo</i> : une théorie de l'échec ?.....	p.143
2.2.2.1. Le conflit.....	p.143
2.2.2.2. La violence.....	p.145
2.2.2.3. Les marques du passé dans une société meurtrie.....	p.148
2.2.3. Secrets et non dit.....	p.153
2.2.3.1. Étude du secret.....	p.153
2.2.3.2. Les non dits.....	p.162
2.3. L'émergence d'un nouveau discours et l'apparition de nouvelles voix.....	p.165
2.3.1. Manifestations des marques d'un nouveau discours.....	p.165
2.3.1.1. Les rôles.....	p.166
2.3.2. L'apparition d'un nouveau sujet culturel.....	p.172
2.3.3. Discours officiel et contre discours.....	p.176
2.3.3.1. Apparition du discours officiel.....	p.176
2.3.3.2. Théorie des deux démons.....	p.180

¹ Selon la définition d'Edmond CROS, la notion de sujet culturel précise les modalités de fonctionnement d'un sujet idéologique, son émergence, son histoire, sa nature, son impact sur la morphogénèse des produits culturels. Or, le « *Sujet idéologique* » est un sujet « aliéné » par un « déjà-là » idéologique inscrit dans les pratiques sociales et institutionnelles et d'abord dans le langage. *EL SUJETO CULTURAL, sociocritica y psicoanálisis (LE SUJET CULTUREL, sociocritique et psychanalyse)* Edmond CROS, Collection « *Etudes sociocritiques* », Editions du CERS, 2002

Introduction à la partie 3.....	p.182
---------------------------------	-------

3. L'élaboration d'une mémoire et la reconstruction de l'identité nationale.....p185

3.1. Diégèse et mémoire : les années 2000 ou la récupération de la mémoire.....	p.185
3.1.1. <i>Montecristo</i> : la convocation d'un passé récent.....	p.185
3.1.2. <i>Montecristo</i> ou la mise en scène d'une nouvelle réalité : le procès.....	p.192
3.1.2.1. La déclaration de Victoria : entre fiction et réalité.....	p.193
3.1.2.2. Du plan systématique d'extermination.....	p.195
3.1.2.3. La lutte des familles et des organismes des Droits de l'Homme.....	p.206
3.1.3. <i>Montecristo</i> ou une autre vision de l'Argentine des années 70.....	p.208
3.1.3.1. <i>Montecristo</i> et les années 2000.....	p.208
3.1.3.2. Le <i>Proceso de Reorganización Nacional</i>	p.209
3.1.3.3. Du retour à la démocratie aux nouvelles fractures sociales.....	p.211
3.2. Les personnages dans <i>Montecristo</i> : la parole libérée.....	p.212
3.2.1. Santiago : de la vengeance à la justice.....	p.212
3.2.1.1. Alberto vs Santiago : l'axe d'opposition bien/mal.....	p.214
3.2.2. Personnages et parole.....	p.216
3.2.2.1. Marcos ou l'impossibilité de « dire ».....	p.216
3.2.2.2. Leticia ou la parole aliénée.....	p.221
3.2.2.3. Sara, l'héritière d'un combat.....	p.224
3.2.2.4. Helena ou l'évolution du discours.....	p.227
3.2.2.5. Le père Pedro : un retour sur le rôle de l'Église durant la dictature.....	p.227
3.2.3. La difficile représentation du traumatisme.....	p.232
3.3. De l'espace polarisé à l'avènement d'une nouvelle réalité.....	p.234
3.3.1. Le Maroc : univers exotique et symbolique.....	p.237
3.3.2. La bipolarité dans l'espace argentin.....	p.242
3.3.2.1. Les lieux de « combats ».....	p.242
3.3.2.2. Un espace diversifié.....	p.245
3.3.3. Un espace divisé entre ascension et régression.....	p.250
3.4. Temps et mémoire : un retour providentiel sur le passé.....	p.253
3.4.1. La chronologie interne de l'œuvre	p.253
3.4.1.1. Temps chronologique.....	p.253
3.4.1.2. Temps narratif.....	p.255
3.4.2. Les temps réel : les années 2000.....	p.258

3.5. De l'élaboration d'une mémoire vers la reconstruction d'une identité nationale.....	p.260
3.5.1. De la multiplicité des mémoires individuelles vers une mémoire collective.....	p.260
3.5.2. La représentation du Sujet Culturel.....	p.263
3.5.3. Vers une quête identitaire.....	p.266
3.5.3.1. Victoria et la question de l'identité.....	p.266
3.5.3.2. La représentation du discours des Grands-mères de la Place de Mai.....	p.267
3.5.3.3. La représentation de deux visions du passé.....	p.269
3.5.3.4. Les répercussions sur le public.....	p.271
3.5.4. Mémoire et oubli.....	p.272
3.5.4.1. La restitution de la <i>ESMA</i> : contre l'oubli.....	p.274
3.5.5. L'élaboration et la contextualisation de la mémoire.....	p.276
3.5.6. D'une mémoire réparatrice vers une cohésion sociale.....	p.278
3.5.7. Le cheminement vers la reconstruction de l'identité nationale.....	p.280
Conclusion.....	p.284
Bibliographie.....	p.290
Annexes.....	p.297

A mis leonas...

Et à Facundo, qui rend tout possible...

Introduction

Il y a trois ans, alors que nous nous interrogeons sur la question concernant un sujet de thèse, plusieurs idées avaient déjà fait leur chemin. L'attrait important pour le continent latino-américain a orienté nos démarches vers un sujet en rapport direct avec celui-ci, et nous avons envisagé le défi exaltant que constituerait un sujet d'études peu exploré. Motivé avant tout par un véritable plaisir à travailler, chercher, trier, creuser, examiner, il est très vite apparu évident qu'il serait possible de transmettre ce dynamisme, ces recherches, analyses, réflexions et, accessoirement, une véritable passion, à ceux qui liraient ce travail dans une démarche personnelle pour une lecture de la société que nous aurions, plus tard, l'honneur d'embrasser.

La *telenovela*, manifestation culturelle latino-américaine et exportée, entre autre, en Espagne, est un phénomène sociologique et culturel, une pratique discursive dont les codes sont intégrés par les mentalités latines. Notre première motivation fut donc : tenter de comprendre ce qu'était une *telenovela*. Au terme de deux années de recherches en Master sur les marques sociales que l'on retrouve à travers une production culturelle comme la *telenovela*¹, il est apparu fondamental de montrer que la notion de culture de masse permettrait d'insérer mon objet d'étude dans un contexte à la fois économique mais aussi social. La culture de masse² s'inscrit dans la « société de consommation » où une grande part des rapports entre les hommes est basée ou régie par des processus économiques dans lesquels la consommation et les volontés des entreprises deviennent des phénomènes de société. Ces processus institutionnalisent

¹ Nous choisissons d'utiliser le terme en espagnol car il n'y a pas d'équivalent en français, du fait qu'il n'existe pas en France de production télévisées qui soit conforme à la *telenovela* latinoaméricaine. Pour les termes techniques, se référer au lexique, en annexe 2.

² « ensemble des productions, des pratiques, des valeurs modelé par les agents de l'industrie culturelle » selon la définition de Dominique Kalifa, Professeur d'histoire contemporaine à l'université Paris-I, codirecteur du Centre d'histoire du XIXe siècle, il est l'auteur du récent *Crime et culture au XIXe siècle*, Perrin, 2005, et de *La Culture de masse en France, t. I, 1860-1930*, La Découverte, coll. « Repères », 2001.

nos modes de vie et sont aujourd'hui sous l'emprise de « la mondialisation »³. L'objet *telenovela* du fait même qu'il est un produit de la culture de masse, est un objet qui parle de cette culture et qui pourrait nous donner un certain nombre d'informations, d'indices sur cette même culture.

Les premières conclusions de Master concernant la *telenovela Pasión de Gavilanes*, en 2007, servirent de support à un champ d'investigations davantage centré sur la société argentine. En effet, la découverte, dans un article de presse, de *Montecristo*⁴, une *telenovela* argentine diffusée durant l'année 2006 devenait un laboratoire d'étude à part entière dans le sens où elle se démarquait nettement des *telenovelas* évoquées ou étudiées précédemment. *Montecristo*, dont la particularité est d'incorporer des faits historiques survenus pendant la dernière dictature militaire, nous a donc amené à nous intéresser plus spécifiquement à la société argentine. Le récit comporte 132 chapitres hebdomadaires avec continuité diffusés le soir, en *prime time* (entre 21h et 00h). Chaque chapitre est composé approximativement de 30 scènes et de trois unités séparées par deux plages de publicité. Cette *telenovela* appartient au genre dramatique de style romantique. La typologie discursive est fictionnelle, bien que le style puisse paraître réaliste compte tenu des évocations de faits réels et historiques.

L'année 2009 fut l'occasion d'un premier séjour en Argentine dans le cadre d'investigations avec l'hypothèse de travail suivante : Comment les marques d'un passé douloureux se retrouvent dans un produit culturel comme la *Telenovela* ? Et quel a été l'impact d'une *novela*⁵ qui traite de la dernière dictature militaire sur le public argentin ?

³ «Le terme mondialisation désigne le développement de liens d'interdépendance entre hommes, activités humaines et systèmes politiques à l'échelle du monde. Ce phénomène touche la plupart des domaines avec des effets et une temporalité propres à chacun. Il évoque aussi parfois les transferts internationaux de main-d'œuvre ou de connaissances. Ce terme est souvent utilisé aujourd'hui pour désigner la mondialisation économique, et les changements induits par la diffusion mondiale des informations sous forme numérique sur Internet » <http://www.techno-science.net/?onglet=glossaire&definition=5465>

⁴ Fiche technique Montecristo, voir annexe 1

⁵ Pour éviter les répétitions du terme *telenovela*, nous utiliserons parfois le synonyme *novela* utilisé en Argentine. Il s'agit toujours de *Montecristo*

La participation au programme de formation pour les enseignants de l'Institut Espace pour la Mémoire de la ville de Buenos Aires, mais également la rencontre avec plusieurs membres du dit institut mais également certains ex détenus de centres de détention clandestins ainsi que plusieurs *Abuelas* (grands-mère) de l'association *Abuelas de la Plaza de Mayo*⁶, ont constitué une première base de travail. En effet, ces cinq premiers mois passés en Argentine ont débouché sur une nouvelle perspective pour ce travail de thèse, désormais centré sur la société argentine et sur les conséquences d'un système mis en place à la fin des années 70 et sur la reconstruction d'une mémoire fragmentée appelée volontairement re-construction nationale. Cette année m'a servi avant tout à me documenter sur ce qui constituera la première partie de ma thèse : La *telenovela*, les origines et les évolutions du genre au cours des 30 dernières années, le style contemporain et la désarticulation narrative. En effet, j'ai pu acquérir de nombreux ouvrages, difficiles à se procurer en France, concernant le genre et son évolution dans différentes bibliothèques de Buenos Aires.

Notre première préoccupation a été de nous documenter sur les faits, sur le passé historique et social de l'Argentine au cours du XX^{ème} Siècle. Ensuite, notre démarche a été d'analyser, à travers un échantillon de différents publics de *telenovela*, les retentissements de la dite *novela*.

Notre hypothèse de travail est la suivante : dans le cadre spatio temporel de l'Argentine d'aujourd'hui, quelles ont été les conditions contextuelles sociales et politiques qui ont permis l'émergence d'un nouveau discours et d'un nouveau sujet culturel argentin et comment les marques de ce dernier se retrouvent ancrées dans le *telenovela Montecristo*⁷ ?

La première partie de ce travail consiste en une définition de la *telenovela*, ses origines, ses transformations et son évolution au cours du XX^{ème} siècle et jusqu'à nos jours. Nous nous centrerons sur l'Argentine, pays producteur de *Montecristo*. L'analyse

⁶ Association *Abuelas de Plaza de Mayo*

⁷ Schéma actentiel de *Montecristo*, voir annexe 3

du contexte télévisé adurant le XX^{ème} siècle, permettra de situer l'œuvre dans un processus de transformation et d'évolution du genre. De plus, a travers une analyse des mécanismes de l'œuvre, nous chercherons à comprendre comment ce renouvellement formel s'opère a travers l'esthétique même du produit.

Le support de cette thèse est la *telenovela* argentine *Montecristo, un amor, una venganza* produite en 2006 par Telefe Cette étude concerne une seule *telenovela*.

Le choix de la période est l'époque contemporaine puisque la *telenovela* est apparue durant la moitié du XX^{ème} siècle. L'espace dans lequel se dessine cette étude est l'Amérique latine et plus particulièrement, l'Argentine, pays producteur. Néanmoins, nous prendrons en compte, dans la troisième partie, l'espace européen et plus particulièrement l'espace français, mais également l'espace Nord-américain, étant donné l'ouverture de cette analyse au contexte socio-politique mondial de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, contexte qui transparaît évoqué dans l'œuvre étudiée.

La seconde partie consiste en l'analyse formelle de la série. Nous verrons d'abord en quoi celle-ci se démarque d'un certain modèle, en bouleversant les codes classiques du genre ; Nous nous pencherons ensuite plus précisément sur le contexte socio-politique des années 1970 en Argentine, contexte qui conduisit à la dernière dictature militaire évoquée dans *Montecristo*. En effet, si nous avons choisi cette *telenovela* plutôt qu'une autre, c'est qu'elle rassemble des ingrédients que l'on ne retrouve a priori pas, à ma connaissance, dans une série édulcorée et à priori non subversive comme la *telenovela*. Elle déroge également aux analyses de différentes œuvres que nous avons pu découvrir au cours de ces recherches. Le bousculement des codes sociaux, la déconstruction structurelle du schéma narratif et des règles qui régissent le pacte de lecture, ce qui favorise l'émergence d'un nouveau discours et à de nouvelles voix : C'est ce qui constitue toute l'originalité de *Montecristo*.

Nous sommes face à des éléments qui, certes sont présents dans une grande majorité de la production littéraire latino-américaine. Mais ce qui est nouveau ici, c'est que ces éléments, la structuration de *Montecristo* mais surtout le contre discours qui

s'oppose au discours dominant, vont à l'encontre des idées reçues sur la *telenovela*. On retrouve alors ce bouleversement et cette émergence là où on ne l'attendait pas. Le texte est basé sur un manque, celui de la réparation d'une faute; sur une quête, celle de la reconstruction salvatrice d'une société meurtrie.

Ainsi, on pourrait dire que cette forme d'art moyen, comme le dit Bourdieu, qui tend à reproduire, en creusé, l'idéologie, se retrouve, avec *Montecristo*, d'une certaine manière renouvelée. La question serait alors de savoir si, en effet, il existe des formes qui échapperaient à un modèle de reproduction de l'idéologie.

Enfin, la troisième partie de cette thèse sera consacrée à l'analyse de ce nouveau discours contre-hégémonique dans l'objet d'étude et comment cela prend forme dans le produit culturel que nous étudions. Nous verrons donc que dans *Montecristo*, la reconstitution se fait d'un point de vue à la fois individuel (celle de Santiago entre autre) mais aussi collective : celle de toute une société. La troisième partie rassemblera les premières conclusions tirées de l'analyse des deux premières et constituera une interface avec le contexte socio-politique actuel de l'Argentine. De plus, cette partie sera consacrée à une des procédures d'interprétation de la réalité qu'est celle de la mémoire. En effet, nous aborderons la problématique soulevée par *Montecristo* : la question de la quête identitaire fondamentale de la quête identitaire.

Comme nous le constaterons dans la première partie de ce travail, il existe un nombre important de *telenovelas* produites en Amérique latine depuis le milieu du XX^{ème} siècle. Nous avons choisi de privilégier la structure d'une seule *telenovela* pour comprendre le fonctionnement général de celle-ci tout en démontrant qu'elle comporte des singularités. De plus, *Montecristo* est composée de 132 chapitres d'une durée de 52 minutes chacun. Nous avons sélectionné les chapitres 1 et 132 par soucis d'efficacité mais également pour montrer comment, dans sa structure narratologique, *Montecristo* déroge aux règles habituelles. Cependant, nous ferons plusieurs références à d'autres chapitres (dont le chapitre 107), mais qui permettront d'intégrer certaines thématiques.

Définition de la méthode

Dans un premier temps, nous voulons insister sur la nécessité d'une multidisciplinarité (et donc de l'interdisciplinarité) des approches et des outils scientifiques, celles-ci étant complémentaires. L'approche historique nous permettra dans la première partie, d'explicitier le contexte dans lequel s'inscrit cet objet d'étude. L'étude narratologique et structurelle nous permettront de mettre en évidence l'hypothèse d'un contre programme narratif, particulier à cette *telenovela*. Les approches sémiotique et linguistique amèneront à plusieurs conclusions relatives à la présence du sujet culturel que l'on retrouve dans l'œuvre.

De plus, nous le verrons en introduction à la troisième partie, nous utiliserons certaines méthodes sociologiques d'entretien semi directifs afin de valider les conclusions préalablement obtenues à partir des investigations menées en France mais surtout à Buenos Aires, en Argentine durant les années 2009, 2010 et 2011.

Ne seront pas traitées, dans cette thèse, les données algébriques concernant les retombées économiques liées à l'exportation du produit et la publicité. Il ne sera pas question non plus de faire une analyse sociologique du phénomène avec les compilations de données numériques que celle-ci comporterait, mais bien de mettre en perspective le contexte spatio-temporel dans lequel s'inscrit l'apparition de *Montecristo* avec les évènements historiques qui ont conduit à l'Argentine d'aujourd'hui.

Cette étude se concentre sur une présentation de la *telenovela* puis une analyse formelle et approfondie d'une d'entre elles afin d'extraire de ce texte sémiotique, les conclusions précédemment évoquées.

Outils :

Nos outils de travail, durant ces trois années d'investigation, ont été les différentes entrevues, avec le scénariste de *Montecristo* (Marcelo Camaño) qui ont permis de comprendre comment cette *novela* a été pensée, écrite et enfin tournée. Cela nous a permis d'avancer sur des points importants de la première partie mais également d'échafauder différentes hypothèses pour les parties suivantes et approfondir les questions d'ordre politique et social actuelles dans le pays.

Ensuite, les deux entretiens réalisés avec Nora Mazziotti, professeur à l'Université de Buenos Aires, chercheuse et spécialiste de la *telenovela* en Amérique Latine et en Argentine plus particulièrement, ont aidé à la structuration de la première partie de ce travail concernant la fiction télévisuelle, ses origines, son évolution, ainsi qu'à la compréhension de la structure même d'une *telenovela*. Son point de vue quant à *Montecristo* a apporté un complément d'information pour l'analyse de la réception. De plus, les échanges avec mon directeur de thèse (Néstor Ponce professeur à l'Université de Rennes 2), son soutien et ses conseils, bien qu'à distance, ont été des points de repères indispensables dans l'achèvement de ce travail.

Durant les différents séjours à Buenos Aires, la formation pour professeurs dans *l'institut espace pour la mémoire (Instituto Espacio para la Memoria)* de la ville de Buenos Aires⁸ dispensée par un professeur en économie ainsi que par une avocate spécialisée dans les Droits de l'Homme a permis de recueillir des informations importantes pour une compréhension globale de la situation de l'Amérique Latine et plus particulièrement de l'Argentine depuis la fin des années 60 jusqu'à nos jours. Cette analyse des prémices du coup d'État ainsi que celle des conséquences du système mis en place ont constitué un point d'appui pour l'hypothèse qui sera développée dans la

⁸ <http://www.institutomemoria.org.ar/>

dernière partie de ce travail à savoir les relations étroites qui existent entre l' idéologie et le contexte d'apparition d'une œuvre populaire, en l'occurrence.

De plus, différents matériaux récoltés dans l'Institut Espace pour la Mémoire mais également au siège des Grands mères de la Place de Mai ainsi qu'au centre de documentation et archives de la ESMA, *Mémoire Abierta*⁹ constituent une base solide à l'analyse de la troisième partie, consacrée à l'Argentine de la fin des années 60. L'entretien avec Irma¹⁰, a été un prétexte à de nouvelles recherches, au sein même de l'association.

⁹ http://www.memoriaabierta.org.ar/camino_al_museo3.php

¹⁰ Abuela Plaza de Mayo. Irma n'a pas souhaité que cet entretien apparaisse dans ce travail. Par respect pour sa décision, nous n'évoquerons que son nom dans cette étude.

Première partie : La *telenovela* : d'une définition du genre au phénomène *Montecristo*

1.1. Vers une définition du genre

1.1.1. Définition générale

Si nous choisissons d'analyser ici la *telenovela*, c'est parce que celle-ci fait partie de la culture de masse dont l'Ecole de Francfort¹¹ développera une critique à l'aide du concept de d' "industrie culturelle"¹². Ce sont les conflits et les enjeux sociaux qui ressortent dans *Montecristo* qui nous sont apparus comme particulièrement intéressants mais également l'impact de ces séries sur le public, massif, comme c'est le cas de celle qui est l'objet d'étude de cette thèse.

Le récit¹³ que nous nous proposons d'analyser commence en 1995, à Buenos Aires en Argentine. Santiago Díaz Herrera, un brillant avocat a tout pour être comblé : une famille aimante, un père exemplaire et une femme qu'il aime plus que tout et avec qui il compte très bientôt se marier, Laura Ledesma. Il pratique l'escrime avec son meilleur ami Marcos Lombardo. Ce dernier, jaloux de la réussite de Santiago, son meilleur ami mais également secrètement amoureux de Laura, met au point un scénario tortueux pour l'éloigner de Santiago. Voilà les premiers ingrédients d'une *telenovela*, attendus et reconnus par le public et qui assurent à priori un succès à la production. Mais l'intrigue

¹¹ Vers la fin des années soixante, le courant de pensée connu désormais sous le nom d'*école de Francfort* développa une critique radicale des aspects politiques, sociaux et culturels de la société bourgeoise. Cette dénonciation des nouvelles formes de pouvoir et des séquelles du passé fasciste devait exercer une influence politique décisive sur les idéologies révolutionnaires de l'Allemagne fédérale contemporaine. Source : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/ecole-de-francfort/>

¹² Dans son ouvrage *Prismes : critique de la culture et de la société* ; trad. de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz Paris : Payot, 2003, Théodor Adorno distingue d'une part l'art populaire et la création de masse qui résultent d'une société composée d'individus qui créent et partagent de l'art. C'est en quelque sorte l'activité humaine artistique originelle. Et d'autre part – l'industrie culturelle – où l'individu autonome n'est plus le point de départ, ni même le souci premier. L'industrie culturelle crée des produits (sous le label « art ») à consommer en masse. Dans le premier cas, la conscience des individus est le sujet premier, dans l'autre elle est totalement niée et remplacée par des ordres de ralliement à un modèle, des slogans publicitaires, des images de normalité.

¹³ Nous reviendrons sur le récit à la page 62, dans notre étude du contre-programme narratif

qui nous intéresse dans cette analyse est plus complexe. En effet, dans la série, le père de Marcos, qui n'est autre qu'un homme d'affaires sans scrupule, Alberto Lombardo, se voit mis en cause dans une affaire qui concerne ses agissements douteux durant la période de la dernière dictature (1976-1983). Le père de Santiago, le juge d'instruction Horacio Díaz Herrera est à l'initiative de cette investigation. Ainsi, Alberto sera l'auteur du plan machiavélique de son fils qui vise à se débarrasser à la fois de Santiago mais aussi de son père, espérant ainsi faire disparaître les dernières traces d'un passé douteux. C'est donc à ce moment de l'intrigue que la diégèse devient importante et ainsi a motivé le choix de cette *telenovela* comme objet d'analyse. Une question s'est alors imposée : quel est l'enjeu social qui transparaît à travers cette production culturelle dite de masse?

La particularité de ce travail, nous le verrons plus en avant, vise à montrer en quoi la *telenovela Montecristo* rompt avec la traditionnelle série et ses codes. Cette nouvelle forme d'appréhender les sujets les plus controversés, ouvrirait-elle alors la porte à une nouvelle vague de *novelas* différentes qui, elles aussi, grâce à d'autres apports que ceux de *Montecristo*, vont constituer un nouveau genre, sans cesse en évolution et remédiations. Comme nous le verrons plus loin, *Montecristo* a en effet ouvert le pas à une nouvelle forme de *telenovelas*. Les productions postérieures à l'œuvre qui nous intéressent ici ont, d'une certaine façon, pris appui sur les bases que *Montecristo* a pu mettre en place non seulement dans le récit mais également dans les thèmes abordés, fait novateur pour le genre.

Mais pour mieux comprendre ces changements, revenons en premier lieu à ce qui est l'essence même d'une *telenovela* dite traditionnelle. Avant d'aller plus loin, il convient donc de définir ici ce qu'est une *telenovela*-définition d'autant plus importante qu'il s'agit d'un genre. Pour introduire ce thème, quasiment inconnu en France-. Pour introduire ce thème, nous voudrions avant tout faire une introduction, fondamentale, pour savoir ce qu'est véritablement une *telenovela*. Comme nous l'avons dit, la *telenovela* est un objet culturel populaire qui détient les éléments déterminants à un

succès populaire massif. Elle a d'abord fait apparaître des archétypes, reconnaissables à travers la diversité des récits.

Sa construction narrative se fonde sur un schéma quinaire¹⁴ que Paul Larivaille établit dans son ouvrage *L'analyse morpho-logique du récit* :

1. une situation initiale
2. un élément de rupture, qui met en évidence un problème à résoudre
3. un développement dynamique du récit avec ses péripéties,
4. un élément rééquilibrant, qui permet de résoudre le problème,
5. une situation finale, meilleure, égale ou pire que la situation initiale peut entraîner une construction en boucle.

Les arguments principaux d'une *telenovela* sont les histoires d'amours contrariées, les personnages stéréotypés, qui révèlent sans cesse un affrontement et une typification du conflit riches/pauvres, bons/ mauvais, dans une conception manichéenne de la réalité.

*« Por lo que respecta a las telenovelas, este juicio moral es siempre fundamental. Así, mientras que los villanos serán siempre lujuriosos e infieles, bebedores, glotones y vocingleros, la pareja de héroes, incluso si están casados o prometidos con otros, sólo tendrá relaciones sexuales entre sí y serán austeros en sus costumbres ».*¹⁵

Étant difficile de saisir la réalité dans sa complexité, il devient alors plus simple de créer des représentations simplifiées de cette même réalité. L'utilisation de stéréotypes altèrent les images sociales mais agissent également pour la construction de l'identité sociale. Ceci nous amène au concept de stéréotype. Pour Leyens, Yzerbyt et Schadron les stéréotypes sont des "*croyances partagées concernant les caractéristiques personnelles,*

¹⁴ LARIVAILLE, Paul, *L'analyse morpho-logique du récit*, in *Poétique* n°19, 1974.

¹⁵ ARROYO REDONDO, Susana. *La estructura de la telenovela como relato tradicional* (La structure de la telenovela comme récit traditionnel : Pour ce qui est des telenovelas, ce jugement moral est fondamental. Ainsi, alors que les « méchants » seront toujours vicieux et infidèles, buveurs, gloutons et râleurs, le couple phare, et ce même si ces derniers sont mariés à d'autres, n'auront de relations sexuelles qu'entre eux et seront austères dans leurs habitudes.) *Culturas Populares. Revista Electrónica* 2 (mayo-agosto 2006)
Source: <http://www.culturaspopulares.org/textos2/articulos/arroyo1.pdf> ISSN: 1886-5623

(Nous précisons ici que nous réaliserons les traductions en note tout au long de cette analyse).

[...] *les traits de personnalité, [...] les comportements, d'un groupe de personnes*"¹⁶. Nous entendons donc qu'à cet ensemble de croyances populaires qui caractérise un groupe social, il y aurait un accord basique qui tendrait à catégoriser ou à émettre des généralités qui faciliteraient l'appréhension et la compréhension du monde dans une vision simplifiée de la réalité. Les stéréotypes seraient donc indispensables à toute société. Comme l'explique Mónica Zapata :

*« El estereotipo posee una doble valoración: peligroso y despreciable por un lado, es por el otro benéfico para el individuo y la comunidad. Su papel se asemeja al que desempeña el signo en el proceso de formación del sujeto, y al de lo sagrado y las elaboraciones míticas en el plano colectivo [...] Sin embargo, en el plano de las relaciones sociales el estereotipo resulta indispensable para la vida comunitaria. Las imágenes colectivas, en efecto, manifiestan la solidaridad del grupo y aseguran su cohesión. Traducen la participación en una visión del mundo común que da a un conjunto de individuos aislados la sensación de formar un cuerpo social homogéneo. »*¹⁷

La télévision, comme émetteur, contribue alors à les consolider. Les moyens de communication de masse agissent comme des agents qui renforcent et divulguent certaines croyances ou valeurs traditionnelles. Les moyens de communication massifs reflètent certains stéréotypes ou clichés¹⁸, sans pour autant vouloir dire que ces images soient fidèles à la réalité. En ce sens, les mass-médias agissent aussi comme un miroir qui renvoie à un individu sa propre image. Nous postulons alors que cette utilisation quasi systématique de la stéréotypisation dans la *telenovela* n'est pas une façon de proposer une vision simplifiée et manichéenne de la réalité.

¹⁶ J-P. LEYENS, V. YZERBUT et G. SCHADRON, *Stéréotypes et cognitions sociale*, Mardaga, 1996. p 24.

¹⁷ ZAPATA, Mónica *"No me digas nada: yo te diré quién eres". El engranaje de la estereotipia y el horror ocampianos* " (Ne me dis rien: je te dirai qui tu es. Le langage de la stéréotypisation et l'horreur ocampianos) in *Orbis Tertius*, 2004, IX (10)

¹⁸ ZAPATA, Mónica, *Ibid*: Conviene sin embargo hacer algunas aclaraciones previas. Para los fines del análisis es necesario distinguir lo que procede del lenguaje —sintagma fijo, expresión remanida, metáfora gastada, dicho popular— de lo que se mantiene latente, en el plano de la ideología o en la reserva de las ideas preconcebidas, considerando al primero como *cliché* y al segundo como estereotipo": (il convient cependant de faire quelques éclairages préalables. Pour les besoins de l'analyse il est nécessaire de distinguer ce qui provient du langage — syntagme figé, expression remaniée, métaphore usée, expression populaire- de ce qui demeure latent, sur le plan de l'idéologie ou dans la réserve d'idées préconçues, en considérant le premier comme « cliché » et le second comme « stéréotype »)

La construction et la définition des personnages sont relativement constantes dans les *telenovelas*. Elle permet au spectateur de comprendre, et ce dès les premiers épisodes, les traits caractéristiques qui définissent chaque personnage pour ensuite avoir le plaisir de voir comment toutes ses actions sont cohérentes ou non avec le personnage qu'il incarne.

Comme nous l'avons vu, la stéréotypisation et l'exagération des traits fondamentaux du caractère (porteur de valeur) de chaque personnage sont nécessaires pour que chacun soit à sa bonne place, dans la bonne case : les « gentils » ont des attitudes et des actions sympathiques et les « méchants » sont menteurs, sournois ou encore faux. La suite des événements qui s'enchaînent va confirmer (ou infirmer comme c'est le cas pour *Montecristo*) par les actes ce que la définition du personnage a posé dès le départ. Aucune échappatoire n'est donc possible pour le spectateur qui se voit alors prisonnier dans sa propre pensée et son propre jugement critique. C'est une solution de facilité pour les producteurs de *telenovelas* car ils n'ont pas la prétention d'éveiller la conscience du public qu'ils avilissent.

Les problèmes ne sont présentés que superficiellement, la réponse n'est pas dans le jugement subjectif du spectateur mais dans la *telenovela* elle-même. Elle ne prétend pas poser de problèmes existentiels mais ouvre simplement des polémiques qui surgissent autour de valeurs familiales mais, dont les réponses, les solutions viennent dans les épisodes qui suivent. Quelle sécurité de savoir que la solution existe, qu'elle nous sera donnée à voir et analysée par elle-même. Quel soulagement de savoir que les « méchants » seront punis, parce qu'ils sont méchants. Et quel sentiment de puissance pour le spectateur quand il sait qu'il en sait plus que son héros lui-même.

José Ignacio Cabrujas, dans son livre *Y Latinoamérica inventó la telenovela* (Et l'Amérique latine inventa la « telenovela ») affirme que le phénomène d'identification qui se produit entre le spectateur et les personnages de la fiction télévisée lui est bénéfique :

« El verdadero mensaje de las telenovelas es el que se produce en la inteligencia del televidente cuando se siente más el mismo, porque lo que ve en la pantalla lo sitúa con una mejor perspectiva ante los hechos de la vida. Esto lo ayuda a conocerse mejor a sí mismo, lo que va acompañado a su vez de un regocijo emocional.»¹⁹

Il est intéressant de citer cet auteur car il est par ailleurs producteur de nombreuses *telenovelas* et son point de vue a sa place dans cette étude. Cependant, on pourrait se demander si, dans ce passage, le manichéisme créé par ces valeurs de « bon » ou « mauvais », n'homogénéiserait-il pas les discours en se servant de clichés, de lieux communs et de stéréotypes : le drogué, le pervers, l'alcoolique, la femme légère, le proxénète voire même l'intellectuel frustré. En effet, ces termes ne sont que des pâles reflets d'une réalité bien plus complexe à dépeindre que ces stéréotypes réducteurs nous proposent. Le sentiment que cela procure est celui d'être dans un décor de carton, où tout est parfaitement léché et huilé mais qui ne donne accès à aucune possibilité de se positionner soi-même face à un discours. C'est un objet véritablement vide, sans substance, une façade qui peut à tout moment s'écrouler et laisser voir son mécanisme le plus simple. Et si on peut en voir le mécanisme, alors l'objet produit n'a plus aucune valeur.

Ceci étant dit, revenons à notre question de départ. Qu'est ce qu'une *telenovela* ? Comment pourrait-on donner une définition d'un genre qui n'existe pas -ou timidement- sur nos canaux de télévision ? Quelles sont les origines de ce phénomène peu connu en France ?

Telenovela, *teleteatro*, mélodrame télévisé ou *tira*, ce sont les différentes dénominations que la société reconnaît comme une série de textes narratifs audiovisuels. Dans ses débuts, en Amérique latine, la dénomination de *telenovela* ou *novela* - et ses variations locales, comme *culebrón* au Venezuela ou en Espagne et

19 IGNACIO CABRUJAS Jose, *Y Latinoamerica inventó la telenovela* (Et l'Amérique Latine inventa la *telenovela* : Le véritable message des *telenovelas* c'est celui qui se produit dans l'intelligence du téléspectateur quand il se sent davantage lui-même, parce qu'il le voit à l'écran, il le situe dans une meilleure perspective devant les faits de la vie. Cela l'aide à se connaître mieux lui-même, ce qui va de pair avec parfois un plaisir émotionnel) p.71

teleteatro en Argentine - était simple: cela incluait tout produit télévisé qui soit comique ou dramatique, qu'elle soit transmise de manière unitaire - début et fin dans le même épisode - ou sériée - qui se déroule en différents chapitres ayant une continuité - . La *telenovela* critique, classifie, commente et parfois même parodie son propre contenu textuel à partir de l'acceptation de l'un des traits distinctifs communs qui permet de la distinguer des autres textes fictionnels comme les programmes humoristiques, comédies ou autres drames télévisés. Robert C. Allen affirme, dans l'introduction de son livre *To be continued...Soap operas around the world*²⁰ que les séries télévisées constituent une des formes du récit les plus populaires et les plus résistantes jamais inventées. En effet, la *novela* est présente depuis que la narration existe et déjà, que ce soit dans la tradition orale ou dans la littérature du XIX^{ème} où les intrigues quotidiennes trouvent une place importante dans les journaux. Cette forme de structure « en série » née de ces feuilletons qui déjà en leur temps ont fait la preuve de leur succès.

La *telenovela* appartient au est très proche du roman-feuilleton -aujourd'hui, ce terme est également utilisé pour une production radiophonique (feuilleton radiophonique) ou télévisuelle- avec une intrigue en constante évolution répartie sur plusieurs épisodes. Ce style narratif continue à inspirer encore la culture populaire. Selon la définition de Susana Arroyo Redondo:

*“La telenovela, representante contemporánea del cuento maravilloso tradicional, conjuga en su peculiar estilo la técnica de la expectativa grupal aprendida del folletín decimonónico con una estructura narrativa propia de la literatura oral. De hecho, la raíz del éxito popular de la telenovela se halla en el uso de una técnica narrativa similar a la del cuento folclórico, que surge de la tensión entre la repetición continua de motivos funcionales y la innovación constante de aspectos formales”.*²¹

²⁰ ALLEN Robert C., *To be continued...Soap operas around the world*, London and New York, Routledge, 1995.

²¹ARROYO REDONDO, Susana, *La estructura de la telenovela como relato tradicional* (la structure de la *telenovela* comme récit traditionnel: La *telenovela*, représentante contemporaine du conte merveilleux traditionnel, conjugue dans son propre style la technique et l'expectative apprise du feuilleton du XIX^{ème} avec une structure narrative propre à la littérature orale. De fait, l'origine du succès populaire de la *telenovela* de base sur l'utilisation d'une technique narrative similaire à celui du conte folklorique, qui surgit de la tension entre la répétition continue des motifs fonctionnels et l'innovation constante des aspects formels.) *Culturas Populares. Revista Electrónica* 2 (mayo-agosto 2006), 20pp. ISSN: 1886-5623 Source: <http://www.culturaspopulares.org/textos2/articulos/arroyo1.pdf>

Dans sa structure, la *telenovela* présente une organisation par chapitres, d'environ 52 minutes, présentés de façon quotidienne ou hebdomadaire suivant un planning télévisé hiérarchisé suivant son taux d'audience. On peut alors noter une différence entre

- les séries diffusées aux heures de grande écoute entre 21h et 23h : Ce sont les séries qui ont un succès plus important auprès du public,
- les séries diffusées durant l'après midi –entre 15h et 19h- gagnant un public moins large,
- les séries diffusées en matinée qui sont parfois des rediffusions d'anciennes productions soit, bien souvent, des séries importées.

Il est intéressant de voir que cette hiérarchie évolue durant l'année de programmation. En effet, la diffusion étant intimement liée à la réception, il suffit que le taux d'audience des séries diffusées en *Prime Time* baisse pour que celles-ci se voient recalées par les Argentins, dans un délai d'une semaine, aux horaires de l'après midi. Cela est le cas très souvent durant les premiers mois de diffusion, temps durant lequel les chiffres de l'audience vont déterminer les programmations des chaînes. Les épisodes sont précédés d'un générique et parfois d'un résumé de l'épisode précédent, doublé d'une *voix off* qui peut être celle du personnage principal devenant ainsi le narrateur du récit. Chaque épisode est entrecoupé une ou plusieurs fois par l'insertion d'emplacements dédiés à la publicité.²² La transition entre les chapitres se fait à la fois par récapitulation, comme nous l'avons mentionné, et par anticipation du chapitre suivant.

Les conventions qui structurent ce récit sont à la fois les signes qui identifient le héros ainsi que ceux qui l'opposent à son ennemi –*villano*- et les rôles que vont porter les personnages secondaires. Il convient alors de remarquer que ce sont ces personnages, caractérisés par des stéréotypes ou des détails qui les qualifient physiquement ou moralement qui permettront au spectateur d'identifier dès le début le rôle assumé par chacun deux.

²² Nous verrons de quelle façon se présentent ces publicités dans la deuxième partie de ce chapitre.

Pour définir ce genre, il est important de préciser que la *telenovela*, bien qu'elle introduise parfois des problèmes sociaux, politiques ou même historiques, raconte par définition, et avant tout, une histoire d'amour. Sa structure diégétique se caractérise par la mise en scène d'un couple, présenté par l'histoire d'une façon idéalisée. Le récit présente, par extension, deux familles en opposition, partagées par des conflits sociaux, des clivages économiques ou des querelles passées. Les deux amants appartiennent donc respectivement à chacune des deux familles. Précisons ici que le clivage entre les classes sociales reflète le paysage social pour le cas de l'Argentine du moins. La société semble en effet être divisée entre les plus riches, une classe moyenne haute -le terme est utilisé en Argentine comme « *media alta* »-, une classe moyenne basse, par opposition -un autre terme est généralement employé pour nommer la classe moyenne dans son ensemble : « *los trabajadores* », terme employé par les médias ou par les Argentins eux-mêmes. Et enfin les plus pauvres (chômeurs, emplois provisoires etc.). L'impossibilité pour le couple phare de se réunir est le moteur principal à l'action. Les deux amants ne se retrouvent qu'à la fin de la série, après avoir traversé une série de rencontres, d'épreuves, qu'ils se soient perdus puis retrouvés in fine. La morale mélodramatique de la *telenovela* fait que la *ré-union* des deux amants à la fin veut aussi que ce soit un symbole de la victoire du bien sur le mal.

Dans la trame traditionnelle, parfois, le refus de la famille a une raison ethnique : *Gitans (Gitanes)*, Mexique, 1990, où la jeune Maria, issue de la communauté gitane tombe amoureuse de Sébastien qui lui ne l'est pas, ou bien *Maria Isabel* (Marie Isabelle), Mexique, 1997 qui raconte l'histoire d'une jeune indienne provinciale partant pour la ville de Mexico et qui tombe amoureuse de Ricardo, son patron, un jeune homme de bonne famille.

Un autre lieu commun des *telenovelas* est souvent la découverte par l'héroïne d'un parent très riche, dont l'existence est tenue secrète, qui fait d'elle, à la fin de l'histoire, un personnage à la hauteur économique des autres héros de l'histoire²³. Le

23 Par exemple dans *Prisionera* (Prisonnière), Mexique, 2001, où l'héroïne Guadalupe découvre dans les derniers épisodes qu'elle n'est autre que la fille d'un homme riche et puissant de Mexico.

spectateur savoure alors, à travers le héros, une revanche qu'il attendra depuis le début de l'histoire. La structure est donc, en ce sens, ascendante : du manque, vers l'accès à la richesse ; les protagonistes de *telenovelas* partent alors de la pauvreté ou de la solitude pour atteindre une situation de richesse matérielle mais également émotionnelle.

L'histoire finit habituellement avec la mort terrifiante des bandits, des « méchants » et les deux héros finissent par se marier. Le rétablissement de l'équilibre à la fin de l'histoire, à la manière d'un roman policier d'énigme, marque le moment de la fin de la série. On voit ainsi comment il s'agit, pour chaque *telenovela*, d'établir une situation initiale, un élément perturbateur à l'histoire et enfin le rétablissement de l'ordre initial²⁴.

On pourrait également ajouter à ce schéma le fait que la *telenovela* est finalement un dispositif narratif qui va organiser et unir la famille. Ce rétablissement de « l'ordre » à la fin de l'histoire est bien un élément intrinsèque au genre. Pourtant, nous verrons dans l'analyse formelle de *Montecristo* en quoi, une fois de plus, cette production déroge aux lois et coutumes de la *telenovela* classique. En effet, la construction du récit ne se fonde pas sur une situation initiale allant vers son rééquilibre final. Comme nous le verrons plus loin, c'est l'élément perturbateur (dans ce cas la jalousie de Marcos envers Santiago) qui va donner lieu à un premier déséquilibre (l'éloignement de Santiago) qui lui-même en engendrera un second (le désir de vengeance de Santiago). L'intérêt de l'histoire réside, comme l'expose Tzvetan Todorov, dans le passage d'un état à un autre :

« L'intrigue minimale complète consiste dans le passage d'un équilibre à un autre. Un récit idéal commence par une situation stable qu'une force quelconque vient perturber. Il en résulte un état de déséquilibre; par l'action d'une force dirigée en sens inverse, l'équilibre est rétabli; le second équilibre est semblable au premier mais les deux ne sont jamais identiques. Il y a par conséquent deux types d'épisodes dans un récit : ceux qui décrivent un état (d'équilibre ou de déséquilibre) et ceux qui décrivent le passage d'un état à l'autre. Le premier type sera relativement statique

²⁴ PONCE, Néstor, *Leonardo Padura, Amerika* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 25 février 2010, URL : <http://amerika.revues.org/568> « Le roman policier de la révolution, comme le roman d'énigme du XIX^{ème} siècle, insistait sur la situation d'équilibre sociale avant le délit. L'image d'équilibre était « naturalisée » et cette représentation s'imposait ainsi à la réalité »

et, on peut dire, itératif : le même genre d'actions pourrait être répété indéfiniment. Le second, en revanche, sera dynamique et ne se produit, en principe, qu'une seule fois »²⁵

A la fin, la famille fictive rétablit son propre équilibre interne, après s'être purifiée de ses fautes, purgée de ses erreurs, par expiation incarnée par toute la souffrance des héros. Ceux-là mêmes qui sont prédestinés à fonder la famille « parfaite », la famille exemplaire, modélisant, archétype et idéale. Pour cela, les héros et futurs fondateurs de la famille « parfaite » doivent subir une série d'épreuves, de rencontres malencontreuses, de déroutes, de déchirements, qui prennent tantôt la forme de fourvoiements, d'actes manqués ou, de malentendus.

Il s'agit ici d'un procédé qui va maintenir l'attention du public et donc reconduire chaque épisode à l'épisode suivant, une des premières clés du succès du produit. Mais en général, la situation de normalité est rétablie à la fin de l'histoire. Une fois que la condition de rééquilibre final est établi que l'espace narratif en est ainsi purifié, on peut envisager de construire une utopie à l'échelle familiale, dans un monde idéal et un peu mièvre.

Nous verrons, dans l'analyse formelle de notre objet d'étude et à travers l'approche narratologique de l'histoire, en quoi *Montecristo* est différente des autres *telenovelas* dans sa structure. C'est donc dans cette organisation finalement fermée dans son déroulement du début vers la fin, que réside une des propriétés les plus intrinsèques du genre. Une particularité qui va non seulement la différencier une fois de plus des *soap opéras* mais aussi peut-être en faire tout son succès, comme le souligne Vladimir Propp :

“En la telenovela, lo único que no puede faltar es la reiteración de motivos tradicionales: situación inicial, alejamiento, prohibición, transgresión, interrogatorio, información, engaño, complicidad, fechoría, etcétera”²⁶

²⁵ TODOROV Tzvetan, *Typologie du roman policier, Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, 1971 p. 50

²⁶ PROPP Vladimir, *Morfología del cuento*, Madrid, Akal, 2001. (Dans la telenovela, le seul élément qui ne peut disparaître c'est la répétition des thèmes traditionnels: situation initiale, éloignement, interdiction, transgression, interrogatoire, information, trahison, complicité etc...) P. 37-85

Pour résumer, la *telenovela* est traversée par trois instances : sa production industrielle, sa textualité, comme nous l'étudierons dans la seconde partie de ce travail, et les attentes de l'audience. Son discours se base sur la représentation de la quotidienneté mais aussi de la simplicité. À travers un enchaînement successif d'actions qui s'intercalent dans la structure de chaque chapitre, on capte l'attention et l'intérêt quotidien des sujets réceptifs. Mais paradoxalement, l'organisation du récit est faite de telle sorte que même si on cesse de la regarder pendant quelque temps, cela n'affecte en rien la lisibilité de l'histoire. Une des interrogations essentielles de ce travail porte sur la question de l'identité. Ainsi, après de nombreux visionnages de différentes *telenovelas* provenant de divers pays latino-américain -et plus précisément d'Argentine-, on peut constater que le thème de la recherche de l'identité d'un ou de plusieurs de personnages est, à notre connaissance, récurrent dans pratiquement toutes les productions. Nora Mazziotti insiste sur le fait que:

«... las tramas desarrollan esa tensión, la búsqueda que va del desconocimiento al re-conocimiento de la identidad. Negada, ocultada, callada, avasallada, temporariamente, en el desenlace se asiste a la recuperación de la identidad. Lo que Brooks llama el "drama del reconocimiento" [...] Y en el desenlace, la revelación de la identidad tiene el carácter de reparación justiciera que también viene del melodrama.»²⁷

La question est donc de comprendre ce qui fait la particularité de l'Argentine pour que cette quête identitaire soit au cœur d'un des objets culturels les plus agglutinants qui est la *telenovela*. Quel est ce vide prégnant que ces milliers d'histoires quotidiennes racontent sans visiblement trouver la réponse puisque la question est sans cesse renouvelée ? C'est cette question que nous aborderons dans le chapitre suivant.

27 MAZZIOTTI Nora, *La industria de la telenovela : la producción de ficción en América latina*, (L'industrie de la telenovela : les trames développent cette tension, la recherche qui va de la mé-connaissance à la reconnaissance de l'identité. Niée, occultée, tue, avilie temporairement, dans le dénouement on assiste à la récupération de l'identité. Ce que Brooks appelle le « drame de la reconnaissance » [...] et dans le dénouement, la révélation de l'identité a un caractère de réparation justicière qui vient aussi du mélodrame) . p14

Dans la production du genre, trois périodes sont à distinguer : Il y a en premier lieu la période initiale qui commence à la fin des années 50 et qui va jusqu'aux années 60, au moment où on voit apparaître le *videotape*. Vient ensuite la période artisanale, qui va jusqu'aux années 70 et qui se caractérise par une production à la fois artisanale mais qui cherche aussi à incorporer d'autres supports comme expériences nouvelles dans la production du genre. Alors que dans les autres pays Latino-américains, la *telenovela* entre dans l'ère de l'industrialisation, l'Argentine se distingue de ses confrères dans la production de ses nouvelles à cause de par la coupure qu'il y eut durant la période militaire, entre 76 et le début des années 80. Enfin, l'étape transnationale, qui va des années 80 à nos jours, durant laquelle la production de *telenovela* gagne des marchés internationaux, ce qui implique un processus de neutralisation de sa structure et de ses traits.

1.1.2. Culture populaire et industrie populaire

A partir de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, du fait de la consommation massive d'objets culturels, la culture populaire commence à tisser des relations étroites avec l'industrie culturelle de masse. Par conséquent, les participants des secteurs politiques et économiques commencent à privilégier ces manifestations culturelles. Un nouveau phénomène apparaît, celui de la consommation massive de la culture, qui a été rendu possible grâce aux moyens de communication. Nous entendons alors ici le concept de « culture populaire » non pas comme déglagée du conflit de pouvoir mais bien au contraire complètement intrinsèque à la tension entre les classes, comme l'explique Stuart Hall dans sa troisième définition de l'adjectif « populaire » :

« En un período dado, esta definición contempla aquellas formas y actividades cuyas raíces estén en las condiciones sociales y materiales de determinadas clases; que hayan quedado incorporadas a tradiciones y prácticas populares. En este sentido, retiene lo que es valioso en la definición descriptiva. Pero continúa insistiendo en que lo esencial para la definición de la cultura popular son las relaciones que definen a la «cultura popular» en tensión continua (relación, influencia y antagonismo) con la cultura dominante. Es un concepto de la cultura que está polarizado alrededor de esta dialéctica cultural. »²⁸

²⁸ HALL, Stuart, *Notas sobre la desconstrucción de lo "popular"*, (Notes sur la déconstruction du "populaire") publié dans SAMUEL, Ralph (ed.) *Historia popular y teoría socialista*, Crítica, Barcelona, 1984 (Dans une période

Le concept de culture de masse naît dans les années 1930, avec l'arrivée des moyens de communication massifs. À cette époque, on assiste en Europe à la montée en puissance des régimes dictatoriaux comme en Allemagne, en Italie et en Espagne. Dans ces circonstances, les moyens de communication ont servi d'instruments de propagande idéologique pour diffuser les idées divulguées par ces régimes totalitaires. Mais l'origine même de la culture de masse provoque de nombreux débats parmi les intellectuels de l'époque et ces débats ont généré ainsi deux tendances dominantes: la position néolibérale²⁹ et la position Hegelienne³⁰. Il apparaît intéressant de souligner la naissance de ces deux positions car il s'agit ici de deux visions du monde qui se dessinent. Notre objet d'étude pourrait alors se lire soit comme un pur produit de l'industrie culturelle, et comme nous le verrons plus tard, un moyen de diffuser un discours publicitaire et ainsi, caractériser la *telenovela* selon une vision simplement mercantiliste, soit la considérer comme un objet issu d'une culture et qui témoigne des manifestations des sujets de cette même culture. Bien que l'on ne puisse faire l'impasse sur les intérêts économiques qui sont intrinsèques à la production et la diffusion de la *telenovela*, nous traiterons, dans le deuxième chapitre, l'analyse formelle de l'œuvre.

La question serait alors de savoir si le produit culturel « *telenovela* » issu de cette société reflète la réalité que nous venons de décrire en produisant des séries où chaque classe serait représentée à travers un personnage qui la symboliserait, ou si la *telenovela*

donnée, cette définition comprend les formes et activités dont les origines sont dans les conditions sociales et matérielles de classes déterminées qui se sont incorporées aux traditions et pratiques populaires. Mais elle insiste sur le fait que l'essentiel pour la définition de la culture populaire ce sont les relations qui définissent la « culture populaire » en tension continue (relation, influence et antagonisme) avec la culture dominante. C'est un concept de la culture qui est polarisé autour de cette dialectique culturelle).

²⁹ La posture néolibérale est représentée par le philosophe espagnol José Ortega y Gasset (1883-1955) qui dans son ouvrage *La rebelión de las masas* (1930) montre un mépris pour la culture de masses qu'il considère être une façade derrière laquelle se cache un rejet de toute forme d'égalité. Pour les néolibéraux, les moyens de communication et le journalisme ont été des outils à l'exercice d'une pression idéologique afin de répandre une propagande politique à partir de l'exploitation des bas instincts d'un peuple sans défense

³⁰ Les intellectuels de la pensée hégélienne à tendance marxiste – parmi eux on retrouve Theodor Adorno (1903-1969)- qui font partie de l'École de Frankfort, ont vécu l'horreur du nazisme et se sont réfugiés aux États-Unis.

elle-même ne constitue pas une forme de carcan modélisant, créant un sentiment d'appartenance à une classe. Ce qui aurait pour conséquence d'interrompre toute possibilité ou tout désir de s'abstraire de cette même classe et donc, en ce sens, la *novela* ne perpétuerait-elle pas ce fameux schéma social ? Nous entendons ici par « produit culturel », un objet de marchandise culturelle qui, selon la définition de Pierre Bourdieu, subit

« l'uniformisation de l'offre, tant à l'échelle nationale qu'à l'échelle internationale : la concurrence, loin de diversifier, homogénéise, la poursuite du public maximum conduisant les producteurs à rechercher des produits omnibus, valables pour des publics de tous milieux et de tous pays, parce que peu différenciés et différenciant, films hollywoodiens, telenovelas, feuilletons télévisés, soap opéras, séries policières, musique commerciale, théâtre de boulevard ou de Broadway, best-sellers directement produits pour le marché mondial, hebdomadaires tous publics »³¹.

Avant d'aller plus loin, il s'agit de définir ce que l'on entend par culture populaire. Le terme « populaire » signifie, dans la langue courante, ce qui appartient au peuple, qui le caractérise; qui est répandu parmi le peuple³². La culture populaire a de multiples définitions et souvent un sens difficile à limiter. Elle est souvent définie par opposition à la culture dite d' « élite » qui serait alors la minorité d'individus auxquels s'attache, dans une société donnée, à un moment donné, un prestige dû à des qualités naturelles -sang- ou à des qualités acquises -culture, mérites-³³. Nous verrons donc comment, dans *Montecristo*, objet de cette analyse, la culture dite d'élite pénètre dans un objet fondamentalement populaire, celui de la *telenovela*, et en quoi cela témoigne d'un renouvellement du genre. Comme le souligne Ana María Zubieta,

« ... otro de los problemas por considerar es la línea que separa las culturas populares de la cultura de las elites, línea siempre difusa por lo cual es más

³¹ BOURDIEU, Pierre, *La marchandisation de la culture*, *Inter : art actuel*, n° 80, 2001-2002, p. 5-9. Source : <http://id.erudit.org/iderudit/46057ac>

³² Source : <http://www.cnrtl.fr/definition/populaire>

³³ Source : <http://www.cnrtl.fr/definition/populaire>

*productivo concentrarse en el estudio de las conexiones que en las diferencias que las separan »*³⁴

Ainsi, il convient d'étudier *Montecristo* dans ce qu'elle a de plus complexe, dans cette intertextualité entre références artistiques et intégrations de pratiques culturelles argentines ; dans l'introduction, dans un objet issu de la culture populaire, d'un discours hégémonique et de codes propres à la culture d'élite. Pour expliquer cela plus précisément, il est intéressant de voir comment la bande son de *Montecristo* définit le personnage dans son contexte spatial mais également social. Lorsque l'on voit apparaître le personnage de Lisandro Donoso –père adoptif de Laura- issu de la classe sociale moyenne, vivant dans la périphérie de la capitale, la bande son qui accompagne les images appuie le discours du réalisateur et offre au spectateur un support à l'émotion. On voit alors le personnage sur un fond de tango argentin. De la même manière, les séquences présentant Alberto ou Marcos Lombardo, riches hommes politiques et hommes d'affaire des banlieues chics de Buenos Aires, le montage son est caractérisé par l'introduction morceaux de musiques classiques et plongent directement le spectateur dans un autre espace.

Les cultures populaires, au début du XX^{ème} Siècle, sont des manifestations qui s'opposent à la culture officielle, elles ne trouvent pas l'appui de ses institutions. Le début de l'industrialisation dans les pays hispano-américains a engendré une migration des populations rurales vers les grandes villes. Ainsi, d'une certaine façon, c'est une société marginale qui est apparue, qui s'est installée dans les quartiers pauvres des zones périphériques aux grandes villes. Face aux provinces, s'élèvent les gigantesques métropoles hispano-américaines. L'explosion démographique des grands centres urbains durant le XX^{ème} Siècle renforce alors les éléments de traditions populaires et sont pour les populations immigrantes, une façon de conserver leur identité. Ana María Zubieta, sur cette question, ajoute:

³⁴ ZUBIETA, Ana María, *Los monstruos de Cortázar, la alta literatura escribe al pueblo*, (Les monstres de Cortázar, la haute littérature écrit au peuple) in Kipus, Revista Andina de Letras 8/1998; UASB-Ecoodor iCorporación Editora Ncional (Un autre problème à considérer est la ligne qui sépare les cultures populaires de la culture des élites, ligne toujours diffuse de ce fait il est plus efficace de se concentrer sur l'étude des connexions que sur les différences qui les séparent).

« ...el descubrimiento de la cultura popular fue también algo motivado políticamente, relacionado con la idea de nacionalidad, con la formación de la identidad nacional (y el surgimiento de los estados nacionales), con los rasgos de la modernidad, con la industrialización y democratización”³⁵

Si l’on considère alors que la culture est « l’âme du peuple » -comme le souligne l’anthropologue américain Franz Boas,-, la culture populaire est celle qui définit son identité spécifique. Ce qui constitue alors l’esthétique, l’art, l’artisanat populaire, mais aussi la culture populaire métissée comme le folklore musical argentin -instruments, danses, musiques régionales- ou la musique populaire urbaine -tango, cuarteto ou rock- sont les manifestations de la culture dans le sens de nationalité argentine. On peut alors en déduire que le personnage de Lisandro, passionné de tango, ou celui de Erika, sa fille, représentative d’une génération attachée au *Rock Nacional*, sont les manifestations de cette nationalité argentine, témoins de sa complexité et de sa mixité. Ajoutons à cela la religiosité populaire, les images de Saints que l’on peut voir dans les arrières- plans ou parfois dans le hors champ. Et si nous parlons ici de religiosité, citons également le mouvement de la *Teología de la Liberación*³⁶. A cela additionnons les coutumes argentines, le *mate* que boit Lisandro ou Elena, sa femme, son attrait pour le football, mais aussi un cadre spatial spécifique : le Patio de *Tangos* où il donne rendez- vous à Susana Díaz³⁷, les *Milongas* évoquées par ce dernier dans les récits de son passé, les *recitales* (concerts) évoqués par Erika et Federico³⁸. Mais également le patrimoine des immigrés italiens, -les nombreuses allusions culinaires liées à la cuisine italienne comme le risotto, le tiramisù, le cuisinier italien Vitto Cossutti qui parle le *cocoliche*³⁹ mais

³⁵ (La découverte de la culture populaire a également été encouragée politiquement, lié à l’idée de nationalité, avec la formation de l’identité nationale (el l’avènement des États nation), avec les traits de la modernité, l’industrialisation et la démocratisation).

³⁶ Voir note 285

³⁷ Sombre personnage qui apparaît dans le dernier tiers du récit. Dans un nouveau mensonge inventé par Lisandro, elle feint être la mère biologique de Laura.

³⁸ Federico Solano, fils de père disparu durant la dernière dictature et de mère exilée. Avec l’appui de Victoria, il pourra connaître la vérité sur l’assassinat de père.

³⁹ Voir note 64

également des morceaux de musique comme “*Si e spento il sole*” d’Adriano Celentano-. Comme le souligne Néstor Ponce, « *l’imaginaire d’un peuple se nourrit de petites manifestations quotidiennes, des mythes que cet imaginaire construit et distribue au fil des générations.*»⁴⁰

1.1.3. Aux origines de la *telenovela*

Il faudrait, pour comprendre ce qu’est aujourd’hui une *telenovela*, énumérer plusieurs genres et sous-genres qui, ensemble, forment les bases multiples et solides de cette nouvelle forme de mélodrame. La *telenovela* tiendrait de la fusion entre *radionovela*, *folletines*, mélodrames épiques et tragiques. Comme nous le verrons plus en détail, on peut alors distinguer les *folletines* (les feuilletons), *las radionovelas por entregas* et plus récemment, au XX^{ème} siècle, les *fotonovelas* (ou *fotomontajes*). On pourrait également considérer comme antécédents les «*seriales radiofónicos*» qui, dès l’apparition de la radio, égrenaient des histoires romanesques par lesquelles le suspens, à la fin de chaque épisode, laissait la porte entrouverte à l’épisode du lendemain. Ce qui permettait de tenir l’auditeur en haleine.

Dans cette étude, nous nous centrerons davantage sur le cas de l’Argentine. Ce qui est curieux, d’ailleurs, alors que l’on parle de « métissages fictionnels » dans la naissance de la *telenovela*, c’est de faire le rapprochement peut-être hasardeux mais certainement frappant entre la culture non moins métissée de l’Argentine, ses puisements dans la culture européenne, et le choix de Roberto Camaño, un des deux producteurs de *Montecristo*, d’adopter un roman français, *Le Comte de Monte-Cristo* - qui à l’époque connu un succès considérable- comme point de départ pour la série.

La *telenovela* est donc un produit culturel dans lequel se rencontrent d’autres genres qui lui préexistent. Le théâtre naturaliste correspond à un type de mise en scène et d’interprétation des acteurs. Elle emprunte au théâtre naturaliste sa recherche d’être au plus proche possible du réel, dans une quête de reproduction de la nature humaine et

⁴⁰ Ponce, Néstor, *L’Argentine ; crise et utopies*, Editions du Temps, 2001, p.105.

être au plus près de sa vérité scientifique. Aujourd'hui, cependant, le terme « naturaliste » au théâtre peut avoir un aspect péjoratif. Il signifie que l'on *surjoue* le naturel de telle manière qu'il finit par être déconnecté de toute réalité. C'est ce que l'on peut voir dans le jeu des acteurs : un jeu faussement naturel et *surjoué*. On retrouve, dans l'interprétation des acteurs de *telenovela*, cette forme d'exagération que l'on pourrait rapprocher parfois du théâtre naturaliste. Pour le spectateur, il est facile de comprendre ce qu'il voit à la télévision puisque pour lui, l'univers qui lui est présenté est un univers connu, ou *re-connu*. La diégèse emprunte les codes analogues à ceux de la réalité du sujet observateur. Se crée alors un processus d'identification, de projection du spectateur car il se reconnaît dans le miroir représenté par le texte.

Le mélodrame⁴¹, quant à lui, utilise les thématiques comme la vie et la mort, l'amour non correspondu, les gestes et les actions exagérées. Comme le souligne Philippe Royer, « *le mélodrame s'adresse aux classes moyennes et populaires et essaie de présenter à la fois une réalité moralisée et des êtres qui fonctionnent sur le mode du désir refoulé* »⁴² Il est né en France, à l'époque de la révolution. Il met en scène le conflit entre deux mondes opposés (les bons contre les mauvais, les justes contre les injustes). Ce genre prévoit des organisations scéniques pour un effet des plus spectaculaires. De cette façon, il mettra en place les bases à ce qui deviendra, un siècle plus tard, la télévision. Le mélodrame est, d'un point de vue linguistique, la combinaison de deux signifiés : la comédie et la tragédie. C'est un drame, accompagné de musique – ce qui peut facilement s'appliquer à la majorité des productions cinématographiques et télévisées dans lesquelles les personnages sont identifiés à travers la musique et les émotions du

⁴¹ Selon Jean-Marie Thomasseau, le mot est né en Italie au XVII^e siècle et apparaît en France au moment de la querelle entre musiciens français et italiens. Plus tard, il servira à ranger dans une même catégorie des pièces qui échappent aux étiquettes classiques (drame, comédie, tragédie) et qui, anticipant sur l'art cinématographique, utilisent la musique comme « soutien des effets dramatiques » : Jean-Marie Thomasseau, *Le mélodrame*, Presses Universitaires de France, Paris, 1984. Jean-Marie Thomasseau y verra « le lieu où se fait la réconciliation fantasmatique d'une société, où la bourgeoisie se rêve comme totalité » tandis que Philippe Royer considère « le mode mélodramatique comme une réponse combattante à l'élitisme de la modernité, au nom de la culture populaire ».

⁴² ROYER Philippe, *Le théâtre postmoderne comme mélodrame*, Europe, N°703-704, p.100

public sont ainsi exacerbées grâce à ce procédé- et se compose généralement de trois actes au lieu de cinq.

La trame se centre autour d'un conflit entre un protagoniste vertueux et un méchant malfrat. Le héros doit affronter une série d'actions conflictuelles. Ces narrations mélodramatique et sensationnaliste se sont ont évolué vers un genre nettement populaire car il a une trame complexe et alambiquée, des personnages bien définis, une forte charge émotionnelle et parce qu'il met en scène un spectacle qui porte en lui un message clairement moraliste. Pas étonnant alors que la télévision adopte ce procédé : la *telenovela* en a fait sa politique de dramatisation. La *telenovela* est un véritable spectacle de la passion. Pour Peter Brooks, le mélodrame se nourrit d'une *esthétique de l'éblouissement, de la stupéfaction*

« Le mélodrame ressemble à la tragédie en ce qu'il nous invite à endurer une douleur et une angoisse extrêmes. [...] La structure familiale que le genre exploite (ainsi que la tragédie antique) amène l'expérience du déchirement : les fidélités les plus primordiales deviennent cause de supplice. Les sentiments sont saisis à l'état presque instinctuel, originaire ». ⁴³

Ceci étant dit, c'est le roman feuilleton qui se définit comme le parent le plus proche de la *telenovela*. Le *folletín* a eu une incidence que l'on pourrait qualifier de notable sur l'évolution du mélodrame classique pour arriver à l'actuelle « nouvelle télévisée ». Beaucoup de lectrices, notamment, étaient friandes de ce type de publications basées sur une certaine idée d'homogénéité du public qui y était sensible. Ce sont les intrigues, la structure épisodique et l'épanchement sur les sentiments qui ont fait du feuilleton tout son succès. Jouant sur le recours du triangle amoureux, d'histoires d'amour passionnées, le feuilleton avait une certaine fonction sociale. Il ne solutionnait pas les problèmes mais décrivait assez fidèlement la réalité de son époque. Il se base également sur des séquences répétitives puisqu'il doit maintenir une histoire durant une longue période. La *telenovela*, elle, raconte une histoire en colorant les répétitions par des innovations.

⁴³ BROOKS, Peter, *Une esthétique de l'étonnement, le mélodrame*, Poétique (Coll.), Paris, Seuil, 1974, p. 349

Cependant, le suspens de ces dernières est lui aussi fragmenté. Dans son évolution, le feuilleton revêt un contenu plus idéologique qui reproduisait, dans son discours, les bonnes manières, le respect de l'ordre sociopolitique. Il devint plus moraliste et parfois même nationaliste. C'est en ce sens que la *telenovela* puise ses racines dans la tradition du feuilleton : il s'agit, pour elle aussi, de raconter une histoire dans laquelle les conflits sociaux se résolvent dans le rétablissement de l'ordre social, à la fin de chacune d'elles, et le tout, en plusieurs épisodes consécutifs. Dans sa thèse intitulée *La previsibilidad como estrategia narrativa en la telenovela*, Ana Isabel Zermano Flores⁴⁴ précise :

«Pensado como literatura para el pueblo, el folletín basa su éxito en cuatro aspectos fundamentales:

a) La memoria narrativa del receptor,

b) El reconocimiento e identificación de un universo diegético,

c) La explotación de las emociones

*d) El morbo de la secuencialidad. Esta semblanza nos lleva a convenir que, como afirma Lluís Fernández, la telenovela no es otra cosa más que la actualización televisiva del viejo feuilleton. Género que comparte con la telenovela la expresión estilística del naturalismo: la estructura secuencial y la focalización en los sentimientos”.*⁴⁵

Robert C. ALLEN s'accorde lui aussi à dire que le feuilleton est un antécédent aux *telenovelas* latinolatino-américaines. Dans les années 20, aux États-Unis, apparaît le *True Story Magazine*, dont le contenu, populaire, réunit à la fois les passions amoureuses mais aussi les histoires de vengeance et d'amours impossibles. Ce fut, à côté du très populaire *Nex Yorck Daily News*, un périodique sensationnaliste et sérialisé d'une grande importance.

⁴⁴ ZERMANO FLORES, Ana Isabel, *La previsibilidad como estrategia narrativa en la telenovela*, (La prévisibilité comme stratégie narrative dans la *telenovela*) a Microforma (thèse) Bellaterra (Barcelona) : Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1997.

⁴⁵ Ibid : Pensé comme une littérature pour le peuple, le feuilleton base son succès sur quatre aspects fondamentaux: a) la mémoire narrative du récepteur, b) la reconnaissance et l'identification d'un univers diégétique, c) l'exploitation des émotions et d) *la séquentialité*. Ce portrait nous pousse à convenir que, comme l'affirme Lluís Fernández, la *telenovela* n'est autre que l'actualisation télévisée du vieux feuilleton. Un genre qui partage avec la *telenovela* l'expression stylistique du naturalisme : la structure séquentielle et la focalisation sur les sentiments) p. 120.

On peut dire que le mélodrame du siècle dernier et le feuilleton apporteront à la *telenovela* actuelle des éléments primordiaux : sa structure périodique, son idéologie⁴⁶ moralisatrice, les premières esquisses de *stéréotypisation* des attitudes et même jusqu'à sa thématique.

La *telenovela* est présente sur les chaînes de télévision depuis plus de 40 ans. Elle est le fruit de l'adaptation et de la transformation d'autres genres et d'autres produits de communication et véhiculée à l'échelle de la masse. Le courant naturaliste, la nouvelle sentimentale, le feuilleton, la presse sensationnaliste, la *radionovela*, la publicité ainsi que la production filmique hollywoodienne composent, comme nous l'avons évoqué plus haut, la mémoire culturelle de la *telenovela*. Cet ensemble de genres⁴⁷ constitue les bases de l'émergence d'un produit qui a pour qualité de réunir en lui tout ce qui plaît au grand public. J. A. Gonzalez⁴⁸ résume ainsi les origines du genre:

« *La telenovela es el punto de cruzamiento de toda una memoria común de representaciones dramáticas de la vasta experiencia cultural mexicana de la canción ranchera al bolero, la caricatura, la literatura de corazón, el melodrama teatral, radiofónico, literario y cinematográfico* »⁴⁹

Bien que la *telenovela* renouvelle ses moyens de production, sa forme en elle-même mais, elle ne prétend pas innover dans le sens visionnaire du terme, elle se contente simplement de plaquer au plus près du réel. Ce qui est important, ce n'est pas de pousser la réflexion sur les faits narrés, mais bien de faire en sorte, à tout prix, que le spectateur se sente presque pris dans la trame, que son quotidien se fonde au récit à tel

⁴⁶ Nous utilisons le concept d'idéologie de Louis Althusser qui définit l'idéologie comme étant la représentation du rapport imaginaire des individus à leurs conditions réelles d'existence.

⁴⁷ Selon la définition du dictionnaire de la langue française, le genre *n.m.* genre est une catégorie d'œuvres littéraires ou artistiques définie par un ensemble de règles et de caractères communs: *Le genre romanesque. Le genre théâtral.*

⁴⁸ Nous précisons ici que les réflexions de J.A. Gonzalez s'insèrent dans un contexte culturel Mexicain

⁴⁹ GONZÁLEZ J. A., *El regreso de la cofradía de las emociones interminables. Telenovela y memoria en familia* (Le retour de la communauté des émotions interminables. *Telenovela* et mémoire en famille : la telenovela est au croisement, à la rencontre de toute une mémoire commune de représentations dramatiques de la culture mexicaine : de la *canción ranchera* au *bolero*, la *caricatura*, les romans à l'eau de rose, le mélodrame théâtral, radiophonique, littéraire et cinématographique).

point qu'il vive au même rythme que l'histoire et l'histoire au même rythme que la réalité.

Nous savons que l'esthétique mélodramatique marque au fer les narrations des feuilletons et des *radioteatro*. Du premier, la *telenovela* reprend la complexité de la trame mais également et fondamentalement la sérialité, cette dialectique entre la répétition et l'innovation, une forme de lecture itérative, épisodique, avec des séquences répétitives ainsi que la fragmentation du suspens.

1.1.4. La radio, le pouvoir de la voix⁵⁰

Si nous revenons ici sur les débuts de la radio, c'est parce qu'elle a son importance dans notre étude : en effet, certaines *telenovelas*, à leurs étaient diffusées à la radio. Cuba produira une des premiers mélodrames latino-américains radiophoniques en 1952⁵¹ qui, plus tard, se transformeront en *novelas* télévisées :

« *El melodrama llegó a América Latina vía Cuba. Primero en el formato de la cuentería en las tabacaleras y luego con la radionovela de Felix B. Caigne : El derecho de nacer. Y de Cuba al resto de América Latina* »⁵²

L'Amérique latine est un continent qui a un passé radiophonique⁵³ très important. La radio était un appareil agglutinant, qui permettait à ceux qui l'écoutaient de rêver. Au

⁵⁰ La *radionovela* a été émise sur les ondes radios au début du XX^{ème} Siècle. On l'associe souvent au *radioteatro* mais la différence réside dans le fait que la *radionovela* est une dramatisation radiophonique livrée par chapitres alors que le *radioteatro* représente une œuvre de théâtre complète.

⁵¹ CASTILLO SÀNCHEZ, Andrea C., *Transformación del personaje en el melodrama « nuevos protagonistas »* (Transformation du personnage dans le mélodrame "nouveaux protagonistes) p.18

⁵² Ibid (Le mélodrame est arrivé en Amérique Latine à travers Cuba. D'abord sous sa forme orale dans les manufactures de tabac, puis grâce à la radionovela de *Felix B. Caigne : El derecho de nacer. Et de Cuba au reste de l'Amérique Latine*) pp. 18-19

⁵³ Julio Cortázar a traduit en espagnol l'œuvre de Daniel Defoe "Robinson Crusoe" (1719). Une fois traduite, il s'inspira du même récit et ainsi écrivit *Adiós Robinson*, dont la trame raconte comment Robinson revient trois siècles plus tard sur les lieux où il avait séjourné. L'œuvre est, dans son ensemble, une dénonciation et un rejet radical aux formes dégradantes de l'imagination. Fidèle à son idéal de plasticien, l'œuvre et la pensée de Julio Cortázar ont suivis le cours du temps, en partant d'une littérature esthétique pour se faire échos, lus tard, dans les questionnements politiques latino-américains de l'époque, bien qu'il n'ait jamais accepté le rôle d'écrivain au service de la révolution. L'objectif de l'auteur est qu'à travers le jeu critique entre le Robinson et Vendredi,

début, les *radionovelas* n'étaient ni plus ni moins que des adaptations de romans à succès. C'est le développement industriel qui eut lieu précisément dans certains pays latino-américains qui a permis le mouvement international. L'incorporation de la bande son dans le cinéma eut une grande influence sur le public. Ainsi, l'industrie du cinéma argentin fit ses premiers pas en alliant à la fois la radio, l'industrie discographique et les revues -genre de théâtre qui associe musique, danse, et scènes comiques- qui apportent au cinéma leurs vedettes dont les voix sont déjà connues du public, mêlant leurs voix à ceux des chanteurs de tango dont la popularité allait croissant dans les années 30. La Paramount comprend très vite le potentiel du tango et prend sous contrat son principal interprète, Carlos Gardel⁵⁴, légende vivante avant son décès accidentel en 1935. Les producteurs argentins vont exploiter jusqu'à la satiété la même veine, alternant les mélodrames larmoyants et les comédies populistes. Ainsi, de pays en pays se répandent aussi le tango, la *ranchera*, le *bolero*, le *radioteatro* qui, ensemble, consolident les industries cinématographiques. De plus, elles permettent un processus d'intégration sentimentale. Durant les années 1940 et 1950, les cinémas argentin et mexicain circulent dans tout le continent mais pas seulement. C'est donc dans ce contexte que, dès les années 60, naît la *telenovela*. Elle est la somme de tout ce parcours et cette évolution du genre sentimental.

Non seulement ses deux « parents » originaires coexistent jusque dans les années 70 mais la circulation entre les deux media –d'auteurs, titres, *libretos*, acteurs ou

soit montré, à un public massif et hétérogène, l'échec du plan civilisateur occidental, égalitaire et ennuyeux qui avait étouffé les voix des sauvages « cannibales » en cherchant à ce que ces derniers réagissent comme des européens individuels et « civilisés » :

“Creo que la idea central es buena, ecológica, deontológica, ‘contestataria’ y muy actual, y que nosotros los latinoamericanos debemos encontrarla simpática por razones evidentes: somos todos un poco Viernes”.

(Je crois que l'idée centrale est bonne, écologique, déontologique, contestataire et très actuelle, et que nous, latino-américains, nous devons également la trouver sympathique pour des raisons évidentes : nous sommes tous un peu Vendredi nous aussi)

Adiós, Robinson est un texte radiophonique paru dans *Adiós, Robinson y otras piezas breves*, Madrid,, Alfaguara, 1995. Teatro y texto para radio.

Source: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/cortazar/robinson.htm>

⁵⁴ *Luces de Buenos Aires*, 1932, de Adelqui Millar, *Melodía de arrabal*, 1933, et *El tango de Broadway*, 1935 de Luis Gasnier, *El día que me quieras*, 1936, de John Reinhardt.

techniciens- est décisive jusqu'à ces dernières années. Y compris jusqu'à aujourd'hui, certaines productions conservent leur présentation, avec la voix *off* du narrateur de *radionovela* qui se chargeait d'ouvrir chaque cycle. La différence entre *radionovela* et *radioteatro* réside dans le fait que la première est une dramatisation livrée par chapitres alors que le *radioteatro* présente une œuvre théâtrale complète. Cependant, en ce qui concerne l'Argentine, et contrairement aux autres pays du continent, le terme *radioteatro* est préféré à celui de *radionovela* à cause de la forte activité théâtrale qui est préalable à la radio. Le *radioteatro* doit son succès à la tradition culturelle qui offrit les conditions de tournées des compagnies de *radioteatro* : elles arrivaient dans différents endroits du pays et représentaient, en direct, une synthèse de la *novela* qui était alors diffusée sur les ondes.

De l'invention de l'imprimerie jusqu'au début du XX^{ème} Siècle, et avec l'accroissement de l'alphabétisation, le papier et la plume furent les supports privilégiés à la divulgation de la culture tant culte que populaire. L'oralité perdit alors une partie de son importance, et se restreignit aux secteurs ruraux de la société. Cependant, l'arrivée de la radio à la fin du XIX^{ème} siècle⁵⁵. Grâce à elle, l'oralité conquiert de nouveaux espaces, en s'imposant comme un nouveau support à la transmission littéraire.

Ainsi apparut la *radionovela*, un récit dramatisé diffusé par chapitres à travers les ondes radios. Héritière du roman feuilleton, comme nous l'avons souligné plus haut, la durée de chaque œuvre dépendait souvent de l'intérêt de l'audience, et s'étendait parfois à plusieurs mois. Certaines *radionovelas* emblématiques *El Derecho de Nacer*⁵⁶ entre autres, furent par la suite transférées à d'autres supports comme la télévision par exemple ou bien même dans certains cas au cinéma ou à la Bande Dessinée *El Siniestro Doctor Mortis*.

⁵⁵ L'apparition de ce moyen de communication est due à une succession de découvertes qui commencèrent que la fin du XIX^{ème} siècle. La première communication télégraphique sans câble eut lieu le 14 mai 1897 entre les populations de Laverck Point et l'île Fratholm dans le canal de Bristol qui sont séparés de 5 km. L'auteur de cette expérience est un physicien italien, Gugliermo Marconi.
Source : <http://www.monografias.com/trabajos6/hira/hira.shtml#apa>

⁵⁶ *Radionovela* écrite et composée par le cubain Félix B. CAIGNET, transmise pour la première fois à Cuba, en 1948, par la radio CMQ et qui eut un succès considérable.

On retrouve, dans la *telenovela* argentine, des marques des traditions théâtrales conformes aux années 1890-1930, qui à leur tour nourrissent le cinéma, la radio et les autres formes de produits télévisés. À leur apogée, les troupes de *radioteatro* - *Compañías* comme celle de César Córdoba, Federico Fábrega ou de Jaime Kloner - faisaient des tournées dans le pays et présentaient une version théâtrale de la *radionovela* dans les villes de provinces. Les 60 salles de théâtres dans la seule ville de Buenos Aires témoignent de la forte activité théâtrale argentine du début du siècle. Quant à la production, on dénombre plus de 3 500 œuvres populaires –comme *el sainete*⁵⁷, *la comedia costumbrista*⁵⁸ et le drame social- ainsi que l'apparition de nombreuses compagnies qui représentent un répertoire d'auteurs argentins, dans l'existence d'un public de secteur moyen et bas, dans l'édition de plus de 40 collections de revues qui publient quotidiennement des œuvres de théâtre d'auteurs nationaux. En 1952, on émettait trois cycles de *telenovela* qui se dédiaient à des genres différents : à 17h, *Teleteatro de la sonrisa*, écrit par Eifel Celesia ; à 18h, *Teleteatro del romance*, de Celia Alcantara et le soir, à 22h, Miguel de Calasanz écrivait *Teleteatro del suspenso*. Cette même année, on émettait aussi le teleteatro sérié *Como te quiero, Ana*, de Abel Santa Cruz, plus près de la comédie que du mélodrame.

Certains topiques du *teatro costumbrista*⁵⁹ qui, bien qu'il ne n'embrasse pas totalement toutes les diversités culturelles régionales, circulaient dans tout le pays, sont constants dans les *telenovelas* argentines en ce qui concerne⁶⁰:

⁵⁷ Le *sainete*: œuvre théâtrale souvent comique, bien qu'elle puisse revêtir un aspect sérieux, dont les lieux et les personnages sont populaires, en un ou plusieurs actes, et qui se définit comme représentation indépendante.

⁵⁸ Dans les compositions artistiques, le *costumbrismo* est le genre qui prête spécifiquement attention aux coutumes typiques d'un lieu en particulier, d'une région et dans un temps déterminé. Dans les œuvres littéraires ou picturales, on appelle *costumbrismo* l'attention portée à la description des coutumes typiques d'un pays ou d'une région.

⁵⁹ Tendence ou genre littéraire qui se caractérise par le portrait et l'interprétation des us et coutumes d'un pays. La description qui en résulte est connue comme "*cuadro de costumbres*" si celle-ci représente une scène typique, ou bien un "*artículo de costumbres*" si elle décrit avec humour et satire un aspect de la vie quotidienne. Raquel Chang-Rodríguez y Malva E. Filer, Voces de Hispanoamérica, p. 535

⁶⁰ MAZZIOTTI, Nora, *La industria de la telenovela: la producción de ficción en América latina* (L'industrie de la telenovela: la production de fiction en Amérique latine)

- Les personnages *porteños*, immigrants européens ou migrants internes qui constituent les différents types de quartiers. Ce qui rend certainement une intertextualité plus forte ce sont les figures féminines emblématiques⁶¹ qui luttent pour imposer leur place.
- Les lieux : le quartier –*barrio*- le patio *el patio* - la cuisine, les paysages urbains dans lesquels les personnages tissent leurs rencontres amoureuses, familiales, quotidiennes. D'un point de vue narratif, et nous le développerons plus en détail, la *telenovela* argentine produit un effet de catalyseur, dans des lieux familiers comme la cuisine, autour d'une table, en prenant un *mate*, où on discute de problématiques familiales, la « *esquina* »⁶²
- Le langage familier : que ce soit le *lunfardo*⁶³ ou des particularités linguistiques caractéristiques –comme le *voseo* ou le *checheo*-⁶⁴ mais aussi le *cocoliche*⁶⁵ (Que l'on pourrait qualifier de mélange dans lequel alternaient l'espagnol et certains dialectes du sud de l'Italie et qui n'était utilisé pratiquement qu'à l'oral) sont apparus très largement à travers le théâtre. A tout ceci, nous

⁶¹ María Concepción César, Beatriz Día Quiroga, Elcira Olivera Garcés, Haydée Padilla, Irma Roy , Beatriz Taibo ou bien Beatriz Vilamajó

⁶² La *esquina* qui littéralement fait référence à l'intersection entre deux rues (dû à l'architecture quadrillée de la ville de Buenos Aires, entre autres) peut également s'entendre comme *pulpería*, ancienne remise de boissons et lieu de réunion et de jeux pour les habitants du quartier.

⁶³ Le *lunfardo* est un argot de Buenos Aires. Certains mots de son vocabulaire sont entrés dans le vocabulaire argentin. La langue provient principalement des arrivées massives d'immigrants européens durant le XIX^e siècle. C'est également la langue du tango.

⁶⁴ On appelle *voseo* le phénomène linguistique dans la langue espagnole qui consiste en l'utilisation du pronom "vos" et de certaines conjugaisons verbales particulières pour se diriger à l'interlocuteur, alors que d'autres variantes de la langue espagnole on emploie le pronom « tu »

⁶⁵ Le *Cocoliche* est un jargon hybride parlé par les immigrants italiens qui vivaient dans la ville de Buenos Aires, en Argentine (ceux qui devinrent « *porteños* ») et dans la ville de Montevideo, en Uruguay. C'est un mélange de la langue espagnole et de l'italien, parlé par les immigrants qui constituaient, entre 1880 et 1930, 40% de la population de la ville. Cette variation linguistique fut utilisée dans le théâtre populaire argentin (le sainete mais aussi le *circo criollo* comme celui fondé par les Frères Podestà) où apparaissait le personnage comique « *Cocolochio* », caricature d'un italien du sud. Selon José Podestà, (José Juan "Pepe" Podestà) intégrant de la célèbre famille d'artistes rioplatenses Podestà, c'est Antonio Cuculichio, un pionnier calabrais de sa compagnie théâtrale, qui donna son nom au personnage, ce dernier ayant été imité par l'acteur du groupe Celestino Petray qui avait une grande facilité pour imiter les italiens *acriollados*.

devons ajouter le tango comme mélodie de fond de beaucoup de *teleteatros*. Le résultat est un genre qui ne dédaigne pas l'objectif didactique et moralisant.

1.1.5. La stigmatisation du genre

En 1965, Umberto Eco réalise une étude sur la culture populaire et les moyens de communication, dans différents essais qui examinent les plusieurs postures de la société face à la culture de masse. Dans son analyse, l'auteur part de deux postures opposées face à la culture : l'apocalyptique et l'intégrée. Selon l'auteur, il n'est pas question de qualifier si l'existence de la culture de masses est salutaire ou néfaste du fait même que cela nous renverrait inévitablement à être soit l'un soit l'autre. Au contraire, ce dernier souligne qu'il serait définitivement plus édifiant de centrer nos efforts sur la culture pour arriver à ce que nos actions aient pour fruit de véritables valeurs culturelles. Étudier la *telenovela* comme objet d'analyse c'est prendre une attitude un peu particulière face à ce conflit idéologique : en effet, l'objet *telenovela* de fait même qu'il est un pur produit de la culture de masses, s'inscrit dans la vision des intégrés quand ils affirment de façon positive que la culture est bénéfique en elle-même et pour elle-même.

Cependant, si nous reprenons le terme de télévision comme « appareil d'état » suivant la définition de Louis Althusser⁶⁶, il apparaît comme évident que la *telenovela*, produite et diffusée par ce biais, devient alors un instrument de contrôle social parmi tant d'autres. En effet, l'idée que les *telenovelas*, comme d'autres produits culturels de masse, peuvent œuvrer dans un sens progressif pour le peuple n'est qu'illusoire. Ainsi, au delà du fait de savoir si la *telenovela* est un produit de consommation néfaste ou bien

⁶⁶ Althusser commence par poser le principe selon lequel : Pour faire progresser la théorie de l'État, il est indispensable de tenir compte, non seulement de la distinction entre *pouvoir d'État* et *appareil d'État*, mais aussi d'une autre réalité qui est manifestement du côté de l'appareil (répressif) d'État, mais ne se confond pas avec lui. Nous appellerons cette réalité par son concept : les *appareils idéologiques d'État*. (Une édition électronique réalisée à partir de l'article de Louis ALTHUSSER, "Idéologie et appareils idéologiques d'État. (Notes pour une recherche)." Article originalement publié dans la revue *La Pensée*, no 151, juin 1970. In ouvrage de Louis Althusser, *POSITIONS (1964-1975)*, pp. 67-125. Paris : Les Éditions sociales, 1976, 172 pp.)

si au contraire elle est, depuis une vision plus optimiste, un phénomène dont « *las bondades de las nuevas tecnologías, y las difunden como parte fundamental de un futuro más libre y prometedor* »⁶⁷, notre intérêt quant à cet objet se porte davantage sur les raisons qui ont permis qu'un nouveau discours puisse apparaître, au sein même d'un produit culturel « de masses ».

Comme nous l'avons dit, l'importance de la télévision au milieu de notre siècle s'inscrit dans une société marquée, formée par la révolution industrielle. Les changements qui résultèrent de cette révolution se font ressentir presque immédiatement non seulement dans la société mais également dans les foyers. Nous sommes ainsi passés d'une conception de la famille étendue à un noyau familial. La famille, réduite, se convertit alors en un public ainsi qu'en un acteur du modèle de représentation dramatique télévisée.

Si nous reprenons la définition de la télévision comme « appareil d'État » et instrument de contrôle social, alors la *telenovela* paraît être un moyen pour asservir et assommer les consciences. Guy Debord, dans son ouvrage *La société du spectacle* affirme

*"L'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé s'exprime ainsi : plus il contemple, moins il vit ; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir. L'extériorité du spectacle par rapport à l'homme agissant apparaît en ce que ses propres gestes ne sont plus à lui, mais à un autre qui le représente. C'est pourquoi le spectateur ne se sent chez lui nulle part, car le spectacle est partout ».*⁶⁸

Ce qu'explique l'auteur, c'est qu'il appartient au peuple, en prenant conscience de sa propre condition, le fait de forger sa propre histoire. Ce qui est intéressant dans l'étude de *Montecristo*, et ce qui est à notre connaissance nouveau, est le fait que, d'une certaine façon, le « peuple » s'approprie son histoire. Nous essayerons de voir tout au long de l'analyse, si cette impression se confirme ou s'il s'agit d'un nouveau leurre. Nous

⁶⁷ ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Lumen, 1965 p.21 (Les grâces des nouvelles technologies, et la défendent comme un point fondamental d'un futur plus libre et prometteur)

⁶⁸ DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, p.31

ne devons pas oublier que la *novela*, bien que celle-ci soit différente des autres, reste un produit de consommation. Guy Debord ajoute cependant qu'une société, poussée par le désir de gagner toujours plus d'argent et pas simplement par la vie elle-même, pousse également le spectacle à se développer et à évoluer pour justifier son propre mensonge.

Que ce soit de par l'idéologie diffusée dans le discours, à travers la diffusion de la publicité insérée entre les épisodes, ou bien avec le phénomène de *star system*, ces « télé-romans » ne sont que la forme actuelle et plus aboutie des anciens feuilletons et romans qui eux aussi, en leur temps, œuvraient dans le même sens, celui d'une standardisation des modèles pour aller vers des connaissances artistiques, culturelles, vers un système d'éducation, un mode de vie sociale et de pensée identiques. Un modèle qui se traduit par un acte de consommation et des codes de reconnaissance sociale qui pousse à une uniformisation de la perception de la réalité à l'échelle inter communautaire.

Aujourd'hui, avec l'ouverture des marchés et l'illusion de la globalisation⁶⁹ culturelle accompagnée des enjeux économiques que cette ouverture a générés, c'est l'argent qui est au cœur de toutes les préoccupations. Et la *telenovela*, tel un petit écrin sucre et lisse, n'est autre qu'une des innombrables ficelles du système économique et social mondial. Cependant, force est de constater que *telenovelas* ont un succès incontestable auprès d'un large public et que ces importantes plages de diffusion à travers tout le continent Américain sont suivies par une audience fidèle et massive. Et bien qu'on ne puisse nier que dans le discours journalistique, la presse et les médias, le genre *telenovelesque* n'a pas une place de choix, Tomás L. Pumarejo affirme que durant

⁶⁹ Nous entendons le terme « globalisation » selon la définition de P. Bourdieu « *Ce mot, qui fonctionne comme un mot de passe et un mot d'ordre, est en fait le masque justificateur d'une politique visant à universaliser les intérêts particuliers et la tradition particulière des puissances économiquement et politiquement dominantes, notamment les États-Unis, et à étendre à l'ensemble du monde le modèle économique et culturel le plus favorable à ces puissances, en le présentant à la fois comme une norme, un devoir-être, et une fatalité, un destin universel, de manière à obtenir une adhésion ou, au moins, une résignation universelle. C'est-à-dire, en matière de culture, à universaliser, en les imposant à tout l'univers, les particularités d'une tradition culturelle dans laquelle la logique commerciale a connu son plein développement* » *La marchandisation de la culture, Inter : art actuel, n° 80, 2001-2002*

ces dernières décennies le genre a retrouvé de l'importance dans les études académiques :

“Sin embargo, en las últimas décadas se ha vivido una revalorización de los géneros de consumo masivo, ya que estas manifestaciones culturales, aunque no promuevan renovaciones artísticas, sí son unas estables continuadoras de la cultura tradicional. En este sentido, la telenovela puede considerarse como la perfecta heredera contemporánea del cuento maravilloso popular, tanto por lo similar de su estructura como por lo numeroso del público que llega a captar. Así, hoy en día el género de la telenovela ha conseguido despertar cierta admiración entre los críticos y estudiosos de los círculos académicos, aunque los resultados obtenidos son todavía escasos.”⁷⁰

Il ne s'agit donc pas seulement ici d'étudier le produit *telenovelesque* en soi et pour lui-même. Car ceci limiterait notre étude à une analyse littéraire d'un récit fermé. Ce qui nous intéresse particulièrement dans ce travail, c'est bien d'une part l'importance considérable de l'audience que ces séries (*Montecristo* dans notre cas) réussissent à générer. Et d'autre part, le contexte télévisé mais aussi le contexte social dans lequel une problématique profonde⁷¹ comme celle de la dernière dictature militaire a pu surgir dans un produit de consommation comme la *telenovela*. La véritable interrogation est : Qu'est-ce que cela a changé dans les consciences, et dans les faits ? Quelle incidence peut avoir une représentation esthétique sur la réalité ? Comment le public considère-t-il ce produit culturel dit *de masse* qu'il consomme, pourrait-on dire, quotidiennement ? Cela lui donne-t-il une certaine prise de distance par rapport au produit même ? Enfin,

⁷⁰ PUMAREJO-LÓPEZ, Tomás, *Aproximación a la telenovela: Dallas, Dynasty, Falcon Crest*, Madrid: Cátedra, 1987; (Cependant, durant ces dernières années, nous avons assisté à une révolution de genres de consommation massive, puisque ces manifestations culturelles, bien qu'elles ne donnent pas lieu à des rénovations artistiques, sont toutefois de solides successeurs de la culture traditionnelle. En ce sens, la telenovela peut être considérée comme la parfaite héritière contemporaine du conte merveilleux populaire, tant par sa similitude dans sa structure que par l'ampleur du public qu'elle arrive à capter. Ainsi, de nos jours, le genre *telenovelesque* réussit à éveiller une certaine admiration entre les critiques et les études dans le domaine académique, bien que les résultats obtenus soient encore peu abondants).

⁷¹ Faudrait-il toutefois définir ce que l'on peut entendre comme problématique et se demander si le fait d'en parler résout ledit problème ou est-ce simplement une porte que l'on ouvre entre 22h45 et 23h et que l'on referme en même temps que le générique de fin?

qu'est ce qui a permis l'avènement de cette *telenovela* ? Ce sont les questions auxquelles nous nous sommes efforcés de répondre plus loin dans cette étude.

1.2. Théorie de la réception, entre quotidien et proximité

1.2.1. Théorie de la réception

L'un des éléments qui nous intéresse particulièrement dans l'étude de la *telenovela* c'est justement le fait qu'elle appartienne à un genre qui touche un public large et diversifié. La problématique est donc de comprendre non pas comment est perçu le genre, mais bien quel impact la *novela* peut avoir sur le public, quel qu'il soit - des plus passionnés à ceux qui n'avoueront certainement pas qu'ils dînent devant la nouvelle du moment en *prime time*-. Et non seulement l'impact qu'elle a mais également ce qu'elle nous dit de la société même qui la crée. Ce va-et-vient constant entre l'influence de l'un sur l'autre est un mouvement important de cette analyse.

Dans le cas de *Montecristo*, dont le succès a été si important que les deux derniers épisodes furent retransmis lors d'une soirée spéciale dans le célèbre Luna Park à Buenos Aires⁷², le point de départ a été de comprendre quel était le motif majeur de son succès. En effet, le spectateur pouvait à la fois être conquis, et ce dès le début, par l'histoire d'amour, de haine et de vengeance présentée par la chaîne dans les annonces diffusées un mois avant le début de la série ; mais aussi être attiré par la nouveauté des moyens de production, qui apportent à la série une nouvelle esthétique, plus proche d'une production cinématographique que d'une production classique du genre ; enfin. Enfin, était-ce le thème abordé, le sujet pesant et encore douloureux des années obscures dans lesquelles il y a peine trente ans le pays avait basculé. Nonobstant, il convenait de faire une analyse préalable de la réception dans un sens plus général du terme, ainsi que du moyen de diffusion de la série –la télévision- avant d'en arriver plus précisément à mon objet.

⁷² Lors de la diffusion du premier épisode, le taux d'audience s'élevait à 27.4, 2 point de plus que le programme *Show match* qui lui faisait concurrence à l'époque, à la même plage horaire, sur la chaîne *Canal 13*.

La montée en puissance de la télévision au milieu de notre siècle s'inscrit dans une société marquée, transformée par la révolution industrielle. Les changements apportés par les apports de cette révolution se font rapidement sentir non seulement dans les différents champs sociaux mais aussi au sein des foyers. On passe d'une conception de la famille étendue, tournée vers l'expansion à un système de noyau familial. La famille, réduite, se convertit alors à la fois en un public mais aussi en acteur du modèle de représentation dramatique télévisé.

J. A. González propose une étude de la *telenovela* en relation avec une observation de la cellule familiale, « *dentro de una escala particular de las relaciones sociales de convivencia ideológica elemental de la cual familia, la unidad domestica, el hogar constituyen el punto de fuga de múltiples trayectorias* »⁷³. Pour l'auteur, La *telenovela* ne peut s'étudier dans l'absolu, coupée de son contexte, au contraire, ce qui nous intéresse c'est ce qui se passe dans la cellule familiale avant, pendant et après chaque épisode. Elle est l'objet de multiples textes, références ou discours qui la dépassent. La famille est le centre où s'entrelacent et se médiatisent les contradictions et les déterminations sociales. Ce qui nous intéresse ici c'est bien le rapport que ce dernier met en évidence entre la famille prise comme cellule porteuse de conflits intrinsèques, le rapport entre les différents membres de la famille face à un même objet de consommation –la *telenovela*- et les relations entre les conflits familiaux d'une part et la mise à distance de ces conflits appartenant à la sphère privée vers une dimension publique de ces tensions. Roger Silverstone affirme :

A través de la pantalla, los hogares o los miembros de los hogares estarán en contacto [...] con un mundo cada vez más manipulable de imágenes, ideas, palabras y dibujos. Con la televisión como el "objeto dominante", la pantalla se convertirá en el umbral, en la puerta a un mundo público de oportunidades y ocasiones simbólicas y materiales. La pantalla es el punto en el que las culturas pública y privada se encuentran, el punto de intercambio, una especie de crisol en el que se

73 GONZÁLEZ J.A.GONZALEZ, *El regreso de la cofradía de las emociones interminables. Telenovela y memoria en familia* (Le retour de la communauté des émotions interminables. Telenovela et mémoire en famille : à l'intérieur d'une échelle particulière des relations sociales de coexistence idéologique élémentaire de laquelle famille, l'unité domestique, le foyer constituent le point de départ de multiples trajectoires).

*funden la información y el entretenimiento, las identidades individuales y sociales, la fantasía y la realidad.*⁷⁴

En effet, on pourrait alors se demander si le rapport aux continuités et aux ruptures sociales, présentées quotidiennement et suivies fidèlement par la cellule familiale, elle-même prise dans ses propres divisions ou discordes, se retrouve alors réactivé ou bien au contraire si ce temps imparti au déroulement de chaque épisode constitue un espace de convenances, de rapprochement voire de réconciliation autour d'un jugement partagé par tous.

Bien qu'il ne soit pas question dans ce travail d'aborder en profondeur la théorie de la réception ni même d'étudier en particulier la réception de masse, il me paraît toutefois intéressant de souligner que l'objet que nous étudions ici, la *telenovela*, est en constante relation avec le sujet récepteur. Le spectateur est en interaction constante avec l'objet regardé, suivi, et c'est la déconstruction de cet objet, ainsi que sa reconstruction par le sujet qui fait naître du sens. Dans *Spécificités de la sociocritique* d'Edmond Cros⁷⁵, ce dernier explique que le texte travaille dans sa rencontre avec le sujet, et c'est en ce sens que je rapproche l'idée d'une étude du sujet regardant, individuel mais également du sujet « unité familiale » à l'étude de la *telenovela* car le sens du produit culturel apparaît lorsqu'il est mis en relation dans son contexte et avec son lecteur.

« a) Le texte est d'abord un travail "par quoi se produit la rencontre du sujet et de la langue." C'est ensuite une pratique : "cela veut dire que la signification se produit,

⁷⁴ SILVERSTONE, Roger, *De la sociología de la televisión a la sociología de la pantalla, bases para una reflexión global* in Revista académica de la federación latinoamericana de facultades de comunicación social. Traducción: Mar Hernández de Felipe (Este ensayo ha sido tomado del N° 22 de TELOS). (A travers l'écran, les foyers ou les membres des foyers sont en contact [...] avec un monde à chaque fois plus manipulateur d'images, d'idées, de mots et de dessins. Avec la télévision comme « objet dominant », l'écran se convertit en un seuil, en une porte à un monde public d'opportunités et d'occasions symboliques et matérielles. L'écran est le point de rencontre des cultures publiques et privées, le point d'échange, une espèce de creuset dans lequel se fondent l'information et l'entretenimiento, les identités individuelles et sociales, l'imagination et la réalité).

⁷⁵ CROS Edmond, Universitaire, romancier et essayiste, il est l'auteur d'une série d'ouvrages de théories dont certains ont été traduits en anglais et en espagnol. Co-fondateur de la théorie sociocritique qui naît à la fin des années soixante, il préside actuellement l'Institut international de sociocritique.

Source : <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:Dzv3OA2R55IJ:sociocritique.fr/spip.php%3Fauteur2+edmond+cros&cd=1&hl=fr&ct=clnk&gl=fr&client=firefox-a&source=www.google.fr>

non au niveau d'une abstraction (la langue) telle que l'avait postulée Saussure, mais au gré d'une opération, d'un travail dans lequel s'investissent à la fois et d'un seul mouvement le débat du sujet et de l'Autre et le contexte social [...] Le sujet n'y a plus la belle unité du cogito cartésien ; c'est un sujet pluriel [...] en fait le pluriel est d'emblée au cœur de la pratique signifiante, sous les espèces de la contradiction ; les pratiques signifiantes, même si provisoirement on admet d'en isoler une, relèvent toujours d'une dialectique, non d'une classification."

b) Il n'est pas le produit d'un travail, car il travaille," à chaque moment et de quelque côté qu'on le prenne ; même écrit (fixé), il n'arrête pas de travailler, d'entretenir un processus de production. [...] La productivité se déclenche, la redistribution s'opère, le texte survient, dès que, par exemple, le scripteur et/ou le lecteur se mettent à jouer avec le signifiant."⁷⁶

Roger Silverstone propose de prêter attention au rôle de l'écran de télévision comme objet fondamental dans l'espace familial⁷⁷. Pour expliquer plus précisément notre analyse de télévision, nous nous appuyons sur les travaux du sociologue Roger Silverstone. Il affirme le processus de socialisation implique un contexte social, politique, économique. On peut constater que cette approche de la télévision conduit aussi à étudier son fonctionnement et les pratiques de sa réception. Ainsi, il entend l'environnement domestique comme "cadre d'analyse"⁷⁸. Quant à Jorge Antonio Gonzalez dans son étude sur la réception en famille des *telenovelas*, distingue, trois aspects dans l'étude des unités domestiques:

- « a) La ubicación de la familia dentro de un espacio social multidimensional (económico, político, ideológico) de escala mayor que la contiene.
- b) La consideración de la familia como espacio social específico, complejo sistema de posiciones que se definen interrelacionalmente unas con otras.
- c) La especificidad de la dinámica de la vida familiar a través de la detallada observación de las mediaciones que operan sobre los tiempos, los espacios, los actores, los objetos y las situaciones y que precisamente convierten y transfiguran

76 CROS, Edmond, *Spécificités de la sociocritique d'Edmond Cros*.

77 SILVERSTONE, Roger, *De la sociología de la televisión a la sociología de la pantalla. Bases para una reflexión global* (De la sociologie de la télévision à la sociologie de l'écran. Les bases d'une réflexion globale) , Telos, n°22, Fundesco, Madrid, 1990.

78 SILVERSTONE, Roger, *De la sociología de la televisión a la sociología de la pantalla, bases para una reflexión global* in Revista académica de la federación latinoamericana de facultades de comunicación social. Traducción: Mar Hernández de Felipe (Este ensayo ha sido tomado del N° 22 de TELOS).

estos tiempos reales, esos espacios físicos, esos actores individuales, esos objetos materiales y esas situaciones concretas, en significativos y operantemente familiares »⁷⁹.

Les réflexions qui précèdent ont permis de voir que ce qui change depuis les années 2000 dans la production de *novela*, c'est avant tout la trame, les sujets abordés et l'esthétique du produit, comme nous le verrons par la suite. Mais il est également important de souligner l'importance de l'évolution du public récepteur de ces produits. En effet, si jusque dans les années 90, il était plus évident de croire que le genre se réservait à un public féminin -et encore cela resterait à prouver-, avec l'apparition de ces nouvelles *telenovelas*, on voit apparaître un nouveau public plus diversifié. Les hommes aujourd'hui n'ont pas peur d'avouer qu'ils suivent eux aussi ces séries car, selon eux, les thèmes abordés sont moins « à l'eau de rose » et traitent de problèmes sociaux actuels comme la traite des femmes (par exemple avec la *telenovela* produite en 2008 : *Vidas robadas*). Il serait hasardeux d'affirmer ici que c'est Montecristo qui a donné l'impulsion à ces nouvelles formes de séries. Ces réflexions ont pour but unique de constater ce renouvellement afin d'en dégager une problématique essentielle à l'analyse : qu'est ce qui a permis ce renouvellement ? Quelles ont été les circonstances sociales, économiques, politiques qui ont donné lieu à une nouvelle conception d'un produit culturel qui fonctionnait depuis des décennies ? Dans quel contexte télévisé ces dernières productions ont eu la possibilité de surgir ? Quelles sont les conditions de l'avènement de ces productions culturelles renouvelées ?

Dans le passage suivant, José Ignacio Cabrujas explique que les *telenovelas* reflètent la réalité du sujet et en ce sens, elles produisent chez le spectateur un sentiment de haute estime de soi :

«El reto es crearle a la gente un sentimiento de identidad. Creo que para eso es que se reúnen ellos ante un televisor, y no tanto para que la gente aprenda de nosotros,

79 Ibid : (a)la situation de la famille se situe dans un espace social multidimensionnel (économique, politique, idéologique) qui la dépasse/b) la famille est un espace social spécifique, un système complexe de positions qui se définissent par interaction les unes avec les autres/c)la spécificité de la dynamique de vie familiale s'opère à travers l'observation détaillée des médiations sur les temps, les espaces, les acteurs, les objets et les situations qui convertissent et transfigurent ces « temps réels », ces « espaces physiques » en significatifs familiaux).

*porque la telenovela en realidad no enseña nada. Hoy en día pienso que la telenovela sirve para que los hombres se sientan dignos y puedan decir: ¡qué grande que soy! Creo que ninguna revolución puede ser tan grande como lograr que la gente tenga autoestima, que la gente se sienta reflejada en las expresiones en la cultura en condiciones éticas, dignas, jeso es todo!*⁸⁰

On peut bien évidemment se demander si ce sont ces séries qui relèvent la dignité humaine. Bien que ce débat dépasse le cadre de ce travail, il reste néanmoins intéressant de voir l'optique dans laquelle se trouve un producteur pour créer une *telenovela* -si toutefois tous les producteurs sont dans la même démarche- et ce, bien que nous ne partagions pas le même point de vue quant au résultat final.

1.2.1.1. Montage et reproduction de la réalité

La *telenovela*, en ce qu'elle a de plus rituel, de plus quotidien, de plus répétitif, est finalement la représentation et le prolongement d'un quotidien : celui du sujet regardant. Quand autrefois le spectateur se déplaçait, qu'il « allait au » cinéma, il y avait une sorte d'intentionnalité du sujet. La toile, en tant que scène où se déroule le récit impose au spectateur à la fois un cadre spatial mais aussi un ordre et une logique narrative. La télévision, elle, est à l'intérieur même de la cellule familiale, il n'y a donc plus l'acte social de sortir de chez soi pour « aller vers » mais peut-être une forme de repli sur soi. Alors, les modalités de réception et de diffusion changent :

« Alors qu'il est de nature du spectacle cinématographique de restituer maintenant (présent de la vision) ce qui s'est produit autrefois (événement narré), il semble bien que la télévision tende plutôt à restituer maintenant ce qui est en train de se produire »⁸¹.

80 IGNACIO CABRUJAS Jose, *Y Latinoamerica inventó la telenovela* (Le défi est de créer au public un sentiment d'identité. Je crois que c'est pour cela qu'ils se réunissent devant une télévision et pas vraiment pour qu'on les inculque, parce qu'en réalité, la *telenovela* n'enseigne rien. Aujourd'hui je pense que la *telenovela* sert à ce que les hommes se sentent dignes et puissent dire : que je suis grand ! Je crois qu'aucune révolution ne peut être aussi grande que quand les gens ont l'estime d'eux-mêmes, qu'ils se sentent reflétés dans les expressions et la culture dans des conditions éthiques, dignes, voilà!)p. 134

81 MOTTET, Jean, *Série télévisée et espace domestique : la télévision, la maison, le monde*. p.78

La *telenovela* est à ce point ancrée dans le quotidien familial qu'elle suit même le temps réel. « *En este proceso de consumo y de intercambio de significados, la televisión está totalmente imbricada en la vida cotidiana.* »⁸² Nous voulons dire par là qu'une *telenovela* en *prime time*, donc de forte audience télévisée, débutera toujours courant mars. C'est également le moment de la rentrée des classes, le moment où toute la famille reprend son rythme quotidien. Elle termine quand la période estivale s'annonce. Un autre programme prend alors le relais. Il en est de même avec les émissions consacrées spécialement diffusées en été en Europe. Dans le cas de *Plus belle la vie*, ce « plaquage » au réel est tel que le temps de l'histoire correspond au temps réel.

Dans le cas de *Montecristo*, le temps réel et les événements qui se sont déroulés alors ont entravé en quelque sorte le récit puisque des modifications ont dû être mises en place pour retranscrire, en un sens, cette réalité. Ainsi, on voit donc que quand Laura disparaît de la série, cela correspond au moment où disparaît un témoin important en 2006, Jorge Julio Lopez qui venait de témoigner dans le cadre du procès fait au répresseur Miguel Etchecolatz pour délit contre l'humanité commis durant la dernière dictature militaire en Argentine⁸³. Miguel Etchecolatz était le Commissaire de Police de la province de Buenos Aires de 1976 à 1983 et le plus proche collaborateur du chef de Police général Ramón Camps. Il fut responsable de 21 centres de détention clandestins qui fonctionnaient dans la province.⁸⁴ Témoin fondamental au procès qui met en cause l'ex répresseur Miguel Etchecolatz, la disparition de Jorge Julio Lopez le 18 septembre 2006 réitère la tragique méthodologie implantée par le Terrorisme d'État durant la dernière dictature. L'absence, par disparition forcée du témoin clé Jorge Julio Lopez, qui

⁸² SILVERSTONE, Roger, *De la sociología de la televisión a la sociología de la pantalla. Bases para una reflexión global* (De la sociologie de la télévision à la sociologie de l'écran. Les bases d'une réflexion globale) , Telos, n°22, Fundesco, Madrid, 1990. (Dans ce processus de consommation d'échange de signifiés, la télévision est totalement imbriquée dans la vie quotidienne.

⁸³ Nous reviendrons sur ce thème dans la troisième partie de ce travail.

⁸⁴ Parmi lesquels le centre *el Pozo de Quilmes*, le *COT1 Martínez* et la *División Cuatreroismo de La Plata (Arana)*. Il fut également responsable de la "*Noche de los Lápices*". Il fut jugé en 2006 par le Tribunal Oral en lo Criminal Federal N° 1 de la ciudad de La Plata, integrado por los Dres. Horacio Isaurralde, Carlos Rozanski y Norberto Lorenzo

avait déjà été arrêté le 27 octobre 1976 et libéré le 25 juin 1979, avait témoigné dans le cadre de l'enquête sur le sort d'Alicia Dell'Orto et Ambrosio De Marco, disparus le 5 novembre 1976 et vus pour la dernière fois au "Pozo de Arana".⁸⁵

1.2.2. Le phénomène de *star system*

La présence dans les *telenovelas* d'un couple star va créer le phénomène de *Star System* latino-américain, comme le souligne Nora Mazziotti :

*« Por otra parte, el protagonismo de muchas figuras de la telenovela permite la constitución de un importante star system. Esto se relaciona con el hecho de que en las telenovelas latinoamericanas la reunión de la pareja es la meta principal de los relatos, y estos se concentran en las figuras protagónicas. (...) El star system latinoamericano no está respaldado por el cine sino por la televisión y la telenovela, debido a que la producción cinematográfica del continente ha sufrido constantes interrupciones y no ha generado la popularidad de la TV ».*⁸⁶

Dans son ouvrage, *El sujeto cultural* (Le sujet culturel)⁸⁷, Edmond Cros propose un chapitre relatif au phénomène de *star system*. Il situe le début du phénomène dans les années 1960, avec le développement du cinéma hollywoodien et les enjeux économiques en étroite relation avec celui-ci. La disparition du personnage dans le film laisse place à un médiateur, en contact direct avec les lois du marché :

« El valor de cambio metonímicamente inscrito por el nombre de la estrella sustituye a cierto tipo de autenticidad que estaría aquí representado por el

⁸⁵ (López s'était mis d'accord le dimanche 17 septembre dernier avec son fils pour qu'il l'accompagne le lundi 18 jusqu'au Palais municipal, où allaient être lues les allégations dans le procès contre Etchecolatz, mais quand son fils est allé le chercher chez lui, il ne l'a pas trouvé et il ne s'est pas présenté non plus à l'audience)
Association des Réfugiés de l'Amérique Latine et des Caraïbes Source :
<http://www.arlac.be/2006FR/JORGE%20JULIO%20LOPEZ.htm>
Voir aussi « Aparición con vide de Jorge Julio Lopez » <http://www.institutomemoria.org.ar/>

⁸⁶ MAZZIOTTI, Nora, *La industria de la telenovela: la producción de ficción en América latina* (L'industrie de la telenovela: la production de fiction en Amérique latine) p.34: "De plus, le protagonisme de plusieurs figures de la telenovela permet que se constitue un important star system. On peut le mettre en relation avec le fait que dans les telenovelas latino-américaines la réunion du couple est la quête principale des récits, et cela se concentre sur les figures protagonistes. [...] Le star system latino-américain n'est pas appuyé par le cinéma mais par la télévision et la telenovela, du au fait que la production cinématographique du continent a souffert de constantes interruptions et n'a pas généré la popularité de la télévision".

⁸⁷ CROS, Edmond, *Sujeto cultural y star-system in El sujeto cultural*.

personaje de la ficción cinematográfica y que puede asimilarse a un valor de USO »⁸⁸.

L'acteur de cinéma – et il en est de même pour les acteurs de *telenovelas* – devient alors un objet déplaçable et transportable. Le spectateur s'identifie à son *idole*, inaccessible, mais pourtant si proche de lui car il est, *off prime* (hors antenne), vu dans sa quotidienneté. Farce gigantesque et manifestement bien ficelée ou mépris le plus total pour ce que l'on nomme « la masse », le fait est que la farce fonctionne très bien. Ces êtres que l'on nous propose au même titre que des produits de consommation sont réduits à l'image que l'on a d'eux-mêmes. Chosifiée, inaltérable et intouchable, « *la estrella sigue siendo únicamente un mediador cosificado cuya función objetiva consiste en permitir que las masas se integren en el sistema socioeconómico* »⁸⁹.

Les acteurs des *telenovelas* sont très souvent issus du continent Latino-américain. Ces séries leur servent d'ailleurs de tremplin vers soit d'autres séries plus importantes ou parfois même vers un rôle dans un film. Dans sa thèse Ana Isabel Zermano Flores indique

« La telenovela, a poco tiempo de transmitirse, abarrotta las parrillas de programación de las cadenas de televisión. Como fuego ante viento favorable, las telenovelas se expanden, salen de sus países de origen y encienden otros campos. Abren posibilidades de otros mercados no sólo de consumo del propio producto sino de toda la consecuencia lógica de productos afines. Desde modas, discos, actores, prensa de corazón, cantantes, cosméticos, hasta la alternativa de nombres propios para recién nacidos son tendencias implantadas y reforzadas por la telenovela. El género se constituye en industria cultural »⁹⁰.

88 Ibid (La valeur d'échange inscrite métonymiquement par la quantité de *stars* se substitue une certaine authenticité qui serait ici représentée par le personnage de la fiction cinématographique et qu'on peut assimiler ainsi à une valeur d'échange) p. 29

89 (La *star* continue à n'être que le médiateur chosifié dont la fonction objective consiste à permettre que les masses s'intègrent dans le système socio-économique) p. 30

90 ZERMANO FLORES, Ana Isabel, *La previsibilidad como estrategia narrativa* (La prévisibilité comme stratégie narrative : La *telenovela*, peu de temps après sa transmission, encombre les écrans de programmation et les chaînes de télévision. Comme le feu face au vent favorable, les *telenovelas* s'étendent, sortent de leur pays d'origine et incendient d'autres champs. Elles ouvrent des possibilités à d'autres marchés non seulement de consommation du même produit mais de toute la conséquence logique des produits finis. De la mode, aux disques, aux acteurs, à la presse de cœur, aux chanteurs, produits cosmétiques, jusqu'aux noms des nouveaux nés ce sont des tendances implantées et renforcées par la *telenovela*. Le genre se constitue en industrie culturelle) p.130.

Ainsi peut-on comprendre que la présence dans les *telenovelas* d'un « couple star » va créer le phénomène de *star System* décrit plus haut. En effet, dans les *soap operas*, le spectateur suit l'histoire de plusieurs personnages importants -en général ce sont de grandes familles en conflit transgénérationnel- alors qu'un seul couple suffit à alimenter l'univers *telenovelesque*.

Les réflexions qui précèdent ont permis de voir comment s'inscrivent ces personnages « star » dans le produit *telenovela*, et quel en était l'impact auprès du public. Il s'agit à présent de comprendre en outre les intérêts et les répercussions que cette identification du public avec leur « héros » engendrent, au delà de la diffusion même de la série, quant à la consommation des produits dérivés promotionnés parfois par les acteurs eux-mêmes ou bien utilisés par ces derniers dans la série. En effet, outre le phénomène d'identification au personnage, et d'appartenance aux codes vestimentaires, le spectateur est soumis également à une imposition homogénéisante de la consommation de biens dérivés, notamment en matière vestimentaire. Dans son article *La marchandisation de la culture*, P. Bourdieu affirme :

« En fait, une des difficultés du combat qu'il faut mener en ces matières est qu'il peut avoir des apparences antidémocratiques, dans la mesure où les productions de masse de la culture industrielle sont en quelque sorte plébiscitées par le grand public, et en particulier par les jeunes de tous les pays du monde, à la fois parce qu'ils font l'objet d'une sorte de snobisme paradoxal : c'est la première fois en effet dans l'histoire que s'imposent comme chics les produits les plus cheap d'une culture populaire (d'une société économiquement et politiquement dominante) ; les adolescents de tous les pays qui portent des baggy pants, pantalons dont le fond tombe à mi-cuisse, ne savent sans doute pas que la mode vestimentaire qu'ils pensent à la fois ultrachic et ultramoderne a pris naissance dans les prisons des États-Unis, comme un certain goût des tatouages ! C'est dire que le « civilisation » du jean, du COCA-COLA et du McDonald's a pour elle non seulement le pouvoir économique, mais aussi le pouvoir symbolique qui s'exerce par l'intermédiaire d'une séduction à laquelle les victimes elles-mêmes contribuent. En faisant des enfants et des adolescents, surtout les plus dépourvus de systèmes de défense immunitaires spécifiques, les cibles privilégiées de leur politique commerciale, les grandes entreprises de production et de diffusion culturelle, et spécialement de cinéma, s'assurent, avec l'appui de la publicité et des médias, à la fois contraints et complices, une emprise extraordinaire, sans précédent, sur l'ensemble des sociétés contemporaines qui s'en trouvent comme infantilisées. »

1.2.3. L'intérêt économique

Avant d'aller plus loin, lorsque je parle de télévision, je précise que pour les besoins de mon étude, j'entends ce terme à la fois comme un moyen de communication mais également comme un *message communicationnel*. Cela suppose donc que la télévision s'inscrit dans un système, dans un *macrodiscours* qui lui-même est composé d'autres discours hétérogènes fragmentés mais qui en réalité appartiennent à un seul discours qui les préexiste. Ce discours transforme la réalité en prenant des fragments de celle-ci, en les incorporant à une conception de la société, de la vie ou de la politique qui leur est propre, dévorant sur son passage toute forme de particularité qui briserait l'homogénéité du discours final pour le transformer, transformer le réel en faits télévisés et *télévisibles*, en faits sensationnels et spectaculaires. La télévision est un *show*, le théâtre absurde d'une fausse réalité.

Avant de faire une analyse de la télévision en Argentine dans le troisième chapitre de cette partie, il convient de définir d'une façon générale le champ télévisuel dans le continent. Les *telenovelas* sont produites par de grands groupes de médias qui ont pignon sur rue dans toute l'Amérique Latine. Il s'agit de *Telefe*, *Ideas del Sur* et *Pol-Ka* en Argentine. Au Brésil ce sont *Rede Globo*, *SBT*, *TV Record* ou *Bandeirantes*. Au Chili, elles sont produites par *TVN* et *Canal13*, au Venezuela par *Venevisior* ou *Radio Caracas Television*, à Porto Rico par *WAPA TV* ou *Telemundo Puerto Rico* et aux États-Unis, *Telemundo* et *Univisión*, l'importateur le plus important de *telenovelas* latino-américaines. Dans le cas du Mexique, c'est *Argos Producciones* qui en grande partie produit les séries. Enfin, en Colombie, il s'agit des chaînes les plus éminentes importantes: *Caracol TV* qui est celle qui produit *Pasión de Gavilanes*, *RTI Colombia* ou bien *RCN TV*.

Le groupe *Telefe*⁹¹ est le groupe dominant avec des programmes de *entretenimiento* et de *telenovela* ainsi que des programmes d'information. Elle est l'une des principales productrices et exportatrices de contenus du pays -et la troisième dans la

⁹¹ Nous reviendrons plus loin sur les origines de la chaîne.

distribution en Amérique Latine-. On peut comparer davantage les *telenovelas* au cinéma hollywoodien, plus qu'aux *soap operas*, de par son importance économique dans des pays comme l'Argentine, le Brésil, la Colombie, le Chili, le Mexique, le Pérou et le Venezuela. En 1997, les ventes de *Televisa* par *telenovelas* se chiffrent en centaines de millions de dollars ce qui correspond à un peu moins de la recette de la *BBC* et comparable aux 500 millions de dollars de ventes des productions *Warner Brothers*, *Paramount* et *Universal*⁹².

Sur plusieurs chaînes de télévision, les *telenovelas* jouent le rôle de colonne vertébrale du programme de la saison, car si elles ont du succès, elles aident à faire augmenter les niveaux d'audience du reste des programmes télévisuels de la chaîne. C'est pourquoi les réseaux de diffusion ont un grand intérêt pour celles-ci et consacrent une grande partie de leur budget dans la production de ces programmes. De plus, la *telenovela* est un produit d'exportation. Les droits de retransmission sont vendus à d'autres pays dans le monde, générant ainsi encore plus de profit.

Mais ce ne sont pas les seules raisons qui font que ces séries sont un marché intéressant. En effet, durant la diffusion du programme, les coupures publicitaires constituent des gains importants. Le Brésil a réussi à exporter dans le monde près de 84 histoires, chacune ayant un succès indéniable. Il est le pays latino-américain qui exporte le plus de *telenovelas* dans le monde :

“Esta cantidad todavía no es muy significativa en la pauta de las exportaciones brasileñas. (En 1985 el Brasil obtuvo veintiséis billones de dólares de las exportaciones, correspondiendo a los productos culturales apenas el 0,07 por ciento, o sea, veinte millones de dólares) Sin embargo, representa la mitad de la renta anual que Brasil obtiene de la exportación de productos artísticos y culturales. El 80 por ciento de esa renta proviene de los derechos pagados por las emisoras extranjeras para exhibir las telenovelas. La participación de Italia en este presupuesto alcanzaba el 50 por ciento, el resto provenía de América Latina (dos millones de dólares), Francia (un millón de dólares), Estados Unidos -estaciones de

92 Source : *Diversidad cultural y mercado en la ficción televisiva iberoamericana, Informe UNESCO OEI, Lorenzo Vilches*

lengua española- (un millón y medio de dólares), y otros países, incluido China (un millón y medio de dólares)”⁹³

Les *telenovelas* ont une grande popularité en Amérique du Sud, au Portugal, en Espagne, Italie, Grèce, Europe de L'Est, Asie Centrale, Turquie, Chine, Indonésie et en Afrique. En France, ont surtout été diffusées des *telenovelas* brésiliennes. Leur durée moyenne est de sept ou huit mois, soit environ deux cents épisodes. Elles sont diffusées principalement sur la chaîne TV Globo qui, chaque soir du lundi au samedi, émet trois épisodes inédits. La première *telenovela* exportée à l'étranger fut *Simplemente María* (Simplement Maria), Pérou, 1969. Mais celle qui, mondialement, a connu le plus de succès est *Los ricos también lloran* (Les riches pleurent aussi)⁹⁴, Mexique, 1979. Elle a été exportée en Russie, en Chine et aux États-Unis essentiellement. *Esclava Isaura* (L'esclave Isaura)⁹⁵ Brésil, 1976 a également connu une grande réussite; elle a été suivie par 450 millions de personnes en Chine et l'actrice Lucélia Santos devint une des personnalités les plus célèbres dans ce pays.

La principale force de *Telefe*, producteur et distributeur argentin, est la vente de *formatos*. En effet, *Montecristo*, *Rebelde* ou bien encore *Vidas robadas* ont été exportées dans de nombreux pays -parmi eux le Chili, le Portugal, mais aussi le Honduras, la

⁹³ SANTOS, Lúcio: "Programa de TV produce la mitad de todo lo que el Brasil exporta en arte y cultura", O Globo, 24-11-85. (Cette quantité n'est pas encore très significative dans la norme des exportations brésiliennes -en 1985 le Brésil obtint 26 billions de dollars des exportations, dont à peine 0,07 % correspond aux produits culturels c'est à dire 20 millions de dollars- Cela dit, cela représente la moitié de la rente annuelle que le Brésil obtient de l'exportation de produits artistiques et culturels. 80 % de cette rente provient des droits payés par les chaînes étrangères pour émettre les telenovelas. La participation de l'Italie dans ces subventions atteignait les 50%, le reste provenant d'Amérique Latine (2 millions de dollars), de la France (un million de dollars), et les États-Unis chaînes en langues espagnole-(1,5 millions de dollars) et d'autres pays, dont la Chine (1,5 millions de dollars).

⁹⁴ *Los ricos también lloran* (les riches pleurent aussi) est une telenovela mexicaine écrite par Ines Rodena, produite et émise par *Televisa* en 1979 et interprétée par Verónica Castro et Rogelio Guerra. Elle fut un des meilleurs succès d'audience et exportée dans plus de 150 pays et doublée en 25 langues différentes. En Argentine, elle fut retransmise par la chaîne ATC en 1979 sous le nom de Mariana car le gouvernement militaire jugeait le titre original trop transgressif. Voir *Les telenovelas à succès* en annexe 5

⁹⁵ *La Esclava Isaura* (l'esclave Isaura) est une telenovela brésilienne écrite par Thiago Santiago et réalisée par Herval Rossano. Elle fut émise au Brésil en 1976 sur la chaîne *Red Globo de Televisión* pour sa première émission. Elle fut achetée et émise en Argentine en 2006 par le groupe *Telefe*.

Croatie, l'Albanie, la Colombie, l'Israël ou la Bulgarie.⁹⁶ De nombreuses adaptations de la série témoignent également de son succès et d'une façon corollaire, de son succès économique. La production *Roos Film*, en collaboration avec *Telefe* créent une adaptation pour le Chili qui s'intitule aussi *Montecristo*, interprétée par Gonzalo Venezuela dans le rôle de Santiago. Au Mexique, *Televisión Azteca* a elle aussi produit une adaptation de *Montecristo* avec en tête d'affiche les acteurs Silvia Navarro et l'argentin Diego Olivera. La chaîne de télévision portugaise SIC a également produit une adaptation de la *Montecristo* intitulée *Vingança*, avec Lucia Moniz et Diego Morgado.

C'est en Colombie que l'adaptation de *Montecristo* a eu le plus de succès. Diffusée en *Prime Time* et produite par *Caracol Televisión* en collaboration avec *Telefe*, et interprétée par Paola Rey et Juan Carlos Vargas. Avec le temps, les *telenovelas* produites dans différents pays du continent Latino-américain affirment leurs différences. Elles incorporent des éléments narratifs, esthétiques, et de rythmes différents qui correspondent avec les pratiques culturelles propres à chaque pays producteur. Ainsi, nous verrons lors de notre étude de la *telenovela Montecristo*, les traits qui sont propres à ce produit culturel mais aussi propre à son pays producteur, l'Argentine.⁹⁷

Actuellement, la *telenovela* se caractérise par une importante production venant de différents pays pour les marchés internationaux ; bien qu'il existe des exigences précises pour que celles-ci soient acceptées dans les marchés extérieurs. Pendant des décennies, la circulation internationale de programmes télévisés s'est caractérisée par un flux unidirectionnel du Nord au Sud et de l'Ouest en l'Est. Pourtant, nous voyons dans l'actualité que la situation connaît quelques modifications. Bien que les États-Unis continuent de dominer le marché mondial, en nombre de ventes et de produits exportés, on voit se développer quelques industries nationales et régionales qui conservent une

⁹⁶ "Los formatos de ficción. Una gran opción para los canales del mundo", enero-marzo de 2008, www.tvmasmagazine.com.

⁹⁷ A l'intérieur même de ces trois pays producteurs et exportateurs dans toute l'Amérique latine que son le Mexique, le Brésil et le Venezuela, on peut souligner que le Mexique, qui s'adresse plus particulièrement aux hispanophones d'Amérique du Nord, exporte ses produits vers le géant américain. Le Brésil, quant à lui, exportera en Europe au début puis dans le reste du continent hispano-américain. Quant au Venezuela, il exporte essentiellement sur dans les pays Sud-américains.

position relativement ferme sur le marché mondial de la télévision, et ce processus est en marche depuis quelques années déjà. C'est le cas pour les productions de *telenovela*.

La question de l'intérêt économique que représente la *telenovela* est fondamentale car on ne peut dissocier la production, l'émission et le rendement du produit. En effet, les trois phénomènes sont intimement liés et interdépendants : suivant la plage de diffusion, à savoir l'heure et la chaîne, les moyens économiques utilisés dans la production d'une *novela* vont être différents. De plus, suivant la courbe du « rating », la production, qui se fait au fur et à mesure de la diffusion de la même *novela*, va orienter sensiblement le cours de l'histoire et suivant les produits proposés à travers certains épisodes (aujourd'hui les produits de consommation sont intrinsèquement liés aux épisodes, ils font partie du cadre de la *novela*, ils sont le décor même de la *novela*) vont être ajoutés ou supprimés. Si une production est diffusée à tel ou tel moment de la journée, c'est avant tout pour vendre des produits à tel ou tel public.

Il serait trop facile de limiter le succès de l'exportation de *telenovelas* latino-américaines en Europe au simple fait de l'enjeu économique. Michèle et Armand Mattelart⁹⁸ posent le problème sur un plan davantage plus culturel. En prenant appui sur des articles parus dans différents journaux européens qui parlent des *telenovelas* brésiliennes, ils expliquent que celles-ci aident à retrouver une certaine idée de latinité commune et de réconciliation avec une latinité (parmi les immigrés) et se demandent finalement si d'une certaine manière, on ne pourrait pas parler d'un « retour au monde primitif », au magique et au syncrétisme. C'est de cette idée qu'est née l'expression : *la venganza de Moctezuma* (la vengeance de Moctezuma), à laquelle des journalistes espagnols se réfèrent quand ils parlent d'invasion mais également de la pauvreté des *telenovelas* mexicaines et vénézuéliennes en Espagne au début des années 90. Ce serait

98 MATTELART, Michèle y Armand: *El carnaval de las imágenes: la ficción brasileña*, Torrejón de Ardoz (Madrid): Akal, 1988; Renato Ortiz, Silvia Helena Simões Borelli y José Mário Ortiz Ramos: *Telenovela: história e produção*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1991; Cristina Peñamarín y Pilar López Díez (coords.): *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental*, Madrid: Comunidad de Madrid, Dirección General de la Mujer: Instituto de Investigaciones Feministas, 1995; Marita Soto (coord.): *Telenovela/telenovelas: los relatos de una historia de amor*, Buenos Aires: Atuel, 1996;

une espèce de “conquête” à l'envers, où les conquérants européens achèteraient maintenant les facettes colorées d'un monde ancien pulvérisé.

Peut-être alors doit-on voir ici non seulement une forme de repositionnement de l'Amérique latine sur l'échiquier mondial, et ce d'un point de vue économique mais pas simplement. Ce serait aussi une façon de renvoyer ce que la culture a de plus grand mais aussi de plus avilissant. Ce en sont plus ni chaînes ni bibles que l'on répand mais des romans télévisés acidulés et agglutinants à la saveur un peu mièvre.

1.2.4. La publicité : recherche d'un destinataire

La publicité, qui s'insère à l'intérieur de chaque épisode diffusé, permet de fragmenter ces épisodes qui se retrouvent entrecoupés par les spots. D'ordinaire, la structure d'un épisode télévisé se compose de deux fois vingt minutes. Ainsi, la *telenovela* a autant besoin de la publicité que celle-ci a besoin de la diffusion de ces séries. C'est une relation d'interdépendance car il y a un intérêt commun qui est le profit. L'intérêt qu'ont les grands groupes publicitaires pour les consommateurs naît aux États-Unis dans les années 20 à 30. Ils sont pour eux une potentielle source de gros revenus car il s'agit de pouvoir d'achat à l'échelle de la masse.

Durant les premières années après l'apparition de la télévision, le discours des messages publicitaires se focalisait sur les femmes, généralement, qui devenaient alors les premières cibles visées. Elles correspondaient parfaitement à la philosophie et la définition faite par les publicistes du public visé. Les annonces, simplistes, se concentraient avant tout sur l'environnement et les attentes des femmes au foyer, lieu de prédilection de la femme des années 30. Dans sa thèse, Ana Isabel Zermano Flores affirme :

« Roland Marchand, uno de los publicistas de esa década, afirmaba que el texto debía ser íntimo, conciso y somero porque las mujeres leerían cualquier cosa que esté fragmentada en pequeños bloques y que le apele a título individual. El soap opera fue el discurso perfecto por su serialidad, su sentimentalismo y su

narratividad. Las agencias de publicidad, atentas a los espacios más llamativos y rentables, se percatan del enorme potencial de los mass media y desplazan sus brazos en los nuevos sistemas: primero a la radio y después a la televisión »⁹⁹.

Aujourd'hui, comme nous l'évoquions plus haut, la publicité a une place primordiale dans la *telenovela*. En effet, comme, il ne s'agit plus maintenant d'un groupe de spots publicitaires qui s'insèrent entre les épisodes mais bien les enseignes elles mêmes qui interfèrent dans la production. Il est coutume de voir, pendant un programme télévisé ou un téléfilm, par exemple, une « annonce » à la plage publicitaire avec une petite musique qui ouvre le champ aux spots puis la même musique qui le clôture. De ce fait, la plage réservée à la publicité est une plage fermée, qui a en elle-même son début et sa fin, comme un récit fermé. Dans le cas de la *telenovela*, il n'y a aucune porte d'entrée ou de sortie à la plage de publicité. Celle-ci s'impose de trois manières différentes au spectateur :

- La première, c'est lorsque le chapitre s'interrompt brusquement pour laisser place aux 2 ou 3 minutes de publicité. Cette coupure intervient une à deux fois par épisode suivant la durée du chapitre et suivant sa plage de diffusion.
- La seconde, c'est le fait d'insérer directement le nom de l'enseigne avec parfois la musique qui l'accompagne, entre chaque scène. Ainsi il est commun de voir apparaître le nom d'un supermarché ou d'une boutique ou de n'importe quelle autre enseigne, entre deux scènes d'un même chapitre.
- La troisième c'est lorsque le logo du produit que l'on vend apparaît directement soit dans le champ même de la *novela* (on voit alors apparaître le logo d'une marque de voiture, ou de téléphone par exemple).

99 ZERMANO FLORES Ana Isabel, *La previsibilidad como estrategia narrativa* (La prévisibilité comme stratégie narrative : Roland Marchand, un des publicistes de ces années là, affirmait que le texte (publicitaire) devait être intime, concis et sommaire car les femmes liraient n'importe quel discours qui serait fragmenté en petits blocs et qui le toucherait à titre individuel. Le *soap opera* était le discours parfait grâce à sa sérialité et sa narrativité. Les agences de publicité, attentives aux espaces les plus voyantes et rentables, se sont rendues compte de l'énorme potentiel des mass media et élargirent alors leur champ d'action à de nouveaux systèmes : d'abord la radio puis la télévision) p. 127

Plus frappant encore, l'exemple d'une production à grand succès: *Los exitosos pells*, diffusée en 2008 sur la chaîne *Telefe*, dont le rating fut considérable. Elle est la parodie à la fois d'un couple célèbre de la télévision Argentine et plus précisément de *Telefe*, (Mónica y César) mais aussi la parodie de la publicité elle-même.

1.3. *Telenovela* et Télévision, le cas de l'Argentine

1.3.1. De l'avènement de la télévision à nos jours

Il convient ici d'étudier de plus près la télévision ainsi que le champ audiovisuel en Argentine depuis son avènement dans les années 50 jusqu'à nos jours. Le décret 12.909 du 12 de juin 1945, octroyait une licence à Martín Tow pour la mise en service d'une station expérimentale de télévision¹⁰⁰. Mais selon Luis Buero, scénariste, journaliste et professeur à L'universidad de Morón, l'histoire de la télévision en Argentine commence en 1935: "*El 4 de noviembre (de 1935) se inauguró LS82TV Radio Belgrano-Canal 7, que emitía en el horario de 14.30 a 19.30. Esas imágenes se perdieron para siempre porque el videotape aún no se había inventado. El 9 de junio de 1960 comenzaba Canal 9, el 1^o 1-o de octubre lo hacía Canal 13, el 11 lo haría el 21 de julio de 1961 y, Canal 2, el 25 de junio de 1966*"¹⁰¹.

La première transmission télévisée en Argentine date du 17 octobre 1951, donnant naissance à la chaîne *Canal 7 Argentina*-plus connue aujourd'hui sous le nom de *Televisión Pública*- à travers une retransmission en direct de l'acte politique péroniste : *El Día de la Lealtad*¹⁰². Le 18 avril 1960, apparaît la seconde chaîne la plus importante à

¹⁰⁰ Anales de la *Legislación Argentina*, tomo 1945 pág. 247. Editorial La Ley S.A.

¹⁰¹ BUERO, Luis, *Historia de la televisión argentina contada por sus protagonistas (1951/96)*. Editorial Universidad de Morón (Le 4 novembre 1935, on inaugurait LS82TV Radio Belgrano-Canal 7, qui émettait durant le créneau horaire de 14h30 à 19h30. Ces images se sont perdues pour toujours car le videotape n'était pas encore inventé. Le 9 juin 1960 canal 9 apparaissait, le 1^{er} octobre c'était au tour de Canal 13, et la chaîne Canal 11 apparut, quant à elle, le 21 juin 1961 tandis que Canal 2, le 25 juin 1966).

¹⁰² ARRIBÀ Sergio, *El Peronismo y la política de radiodifusión (1946-1955), Mucho ruido y pocas leyes*. (Le péronisme et la politique de radiodiffusion (1946-1955), Beaucoup de bruit et peu de lois) la Crujía, Buenos Aires, 2005, p.86

l'intérieur du pays, mais cette fois privée, *Canal 12 Cordoba*. La chaîne *Canal 9* quant à elle, fut créée le 9 juin de la même année, par des professionnels de l'industrie cinématographique alors que *Canal 13*, créée le 22 juin 1960 était administrée par un impresario cubain Goar Mestre. En 1963, *Canal 9* passe aux mains d'Alejandro Romay¹⁰³, qui privilégia une programmation axée sur les telenovelas. *Canal 11*, créée par le Père Héctor Grandinetti en 1961, émettait des programmes davantage centrés sur l'information et la diffusion de films et séries en avant première.

Les années 50 marquent une période de transition dans la République Argentine. Comme nous l'avons dit, la télévision apparaît timidement en 1951 sous le gouvernement de Juan Domingo Perón. Durant cette période, les investisseurs privés n'ont pas encore grand intérêt économique à privatiser ce secteur. Ce n'est qu'à la fin des années 50 que s'ouvre ce marché à des entreprises privées. La télévision doit alors gagner son public, les chaînes, ouvertes à la concurrence doivent faire preuve d'imagination et donner des programmes de meilleure qualité afin de satisfaire son public.

A partir du coup d'État de 1955¹⁰⁴, le panorama des moyens de communication massifs se transforme. Une loi est promulguée qui ouvre le champ télévisé à l'industrie privée. Cette loi de radiodiffusions crée par corrélation les conditions pour que les principales chaînes de la République Argentine passent sous le contrôle direct ou indirect des États-Unis¹⁰⁵. On assiste alors à un processus « violent »¹⁰⁶ de démantèlement des

¹⁰³ Alejandro Argentino Saúl Romay est un chef d'entreprise argentin dans le domaine théâtral et télévisé, connu comme le "Tzar de la télévision".

¹⁰⁴ La Révolution libératrice (*Revolución Libertadora*) est le nom donné à la révolution initiée en 1955 par Pedro Eugenio Aramburu en Argentine mais aussi au régime qui en est issu. Dans ROMERO, Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Fondo de Cultura Economica, 1994, pp. 180-183

¹⁰⁵ Un autre élément majeur à cette époque, suite à la Révolution Cubaine de 1959, fut le repositionnement politique des États-Unis face à l'Amérique-Latine. Ce repositionnement engendra une diffusion idéologique de ce qui deviendrait la Doctrine de Sécurité Nationale. Les militaires établissaient une relation étroite entre sécurité et développement : le sous-développement engendre de la pauvreté et un mécontentement social, et ce sont là des conditions qui permettent la propagation du discours révolutionnaire communiste, ce qui met en péril la sécurité nationale. Ainsi, et en accord avec la ligne de conduite Nord-Américaine, les militaires argentins firent du développement économique une priorité. La menace du communisme servait alors à justifier les prises de décisions du pouvoir politique et économique. Heriberto Muraro, propos recueillis lors de son intervention à la radio TRAMAS, *memorias del presente*, le 10 janvier 2010

appareils de communication. C'est le gouvernement de Frondizi qui impulsera le système de développement des moyens de communication privés dans la République d'Argentine. C'est également ce gouvernement qui va appuyer le développement du journal *Clarín*. C'est ainsi que naît l'alliance entre le *pensamiento desarrollista* et le journal *Clarín*¹⁰⁷. Depuis la fin des années 50, la telenovela ou *teleteatro* occupe une place importante dans la programmation. L'indéfinition générique dont on a parlé en relation avec l'Amérique latine caractérise également cette étape en Argentine. Il n'existait pratiquement aucune production indépendante, dans le sens nord-américain du terme. Les chaînes avaient leurs producteurs, qui généraient des programmations pour leur propre approvisionnement.

La télévision s'alimentait d'auteurs et de livrets qui proviennent de la radio, comme nous l'avons vu précédemment - C'est le cas de Celia Alcántara, Abel Santa Cruz, Eifel Celesia, Alberto Migré, Delia González Márquez, Alma Bressan, etc-. Comme ils correspondent aux genres de l'industrie culturelle, les pratiques de recyclage ou de remake de livrets sont présentes et le sont toujours dans l'actualité. Pour exemple, le cas de Jacinta Pichimahuida, de Abel Santa Cruz, qui fut transmise par radio en 1937 et qui eut trois versions télévisées argentines : *Señorita maestra* par Cristina Lemercier, une autre avec Evangelina Salazar et une autre avec María de los Ángeles Medrano. Les livrets s'écrivaient à mesure que la *telenovela* était émise, et les histoires s'allongeaient suivant leur taux de popularité. Durant la fin des années 60, les œuvres s'étendent. *El amor tiene cara de mujer*, émise à partir de 1964 jusqu'en 1970.

L'arrivée du *videotape* en Argentine ne modifie pas le système d'enregistrement des chapitres, comme cela a pu se produire au Mexique ou au Venezuela. La nouveauté de la technologie ne standardise pas et n'industrialise pas non plus l'écriture des scénarios, qui continuaient d'être remis avec des scènes en avance et conditionnaient les avancées de l'enregistrement. L'étape de majeure production de titres est celle qui comprend la fin des années 60 et le début des années 70. A cette époque, l'émission, en

¹⁰⁶ Heriberto Muraro, Ibid

¹⁰⁷ Heriberto Muraro, Ibid

soirée, d'un titre qui raconte des histoires plus matures et mettant en scène des protagonistes masculins, contribue à l'attrait du public masculin pour les *telenovelas*. Cela modifie donc la composition de l'audience qui cesse alors d'être exclusivement féminine.

Les protagonistes se rapprochent de « l'homme de la rue », du *porteño*, provenant de classe sociale moyenne¹⁰⁸. Les récits ont un lien avec la contemporanéité relatée. Le langage s'affirme davantage aussi et sort des traditionnels discours alambiqués que l'on retrouve à la radio et devient un langage davantage « parlé » et se rapproche du langage familier, comme nous l'avons vu plus haut. On incorpore de façon naturelle les accents provinciaux et le *lunfardo*. Quant aux lieux, ce sont les quartiers, les maisons, les patios, les cuisines qui ressortent le plus. L'exemple le plus éloquent de cette lignée est *Rolando Rivas, taxista*, qui commence en 1971. Sans doute un des grands succès non seulement du genre mais aussi de la télévision argentine. Emise à 22h, elle raconte l'histoire d'un chauffeur de taxi *porteño* amoureux d'une étudiante qui appartient à une classe sociale plus haute. Le premier chapitre a battu des records d'audience, convertissant la novela en une des séries les plus importantes de l'époque.

En Argentine, bien qu'il y ait des étapes de production de *telenovelas* intense, le rythme est plus léger que les autres pays d'Amérique latine, quand il n'est pas discontinu. La production télévisée a des caractéristiques économiques particulières qui se distinguent des autres secteurs industriels. Il existe deux traits : le quota d'originalité que doivent avoir les programmations et les marges réduites d'automatisation du travail. Pour ce qui est de l'étape initiale et de l'étape artisanale, l'Argentine partage cette évolution avec les autres pays latino-américains et ce jusqu'à la fin des années 70. Mais là se produit un effondrement. En effet, la dictature militaire (-1976-1983)- va affecter la production argentine. Ce manque, cet isolement va marquer l'industrie jusqu'à nos jours. On peut donc parler de deux grandes périodes, séparées par le gouvernement militaire.

¹⁰⁸ Avec par exemple l'inclusion de personnages qui travaillent comme chauffeurs de taxi, de bus, mais également des commerçants, des patrons de bistrot etc.

Jusqu'à la dictature la production, même si elle a des caractéristiques artisanales, est constante. On produit une grande quantité de titres qui circulent dans tout le continent.

1.3.2. Les relations entre productions télévisées et gouvernement

En 1974, les trois chaînes privées, 9, 11 et 13 furent rendues publiques par le gouvernement d'Isabel Perón. C'est durant la dictature militaire (1976-1983) qu'elles furent remises aux mains des Forces Armées : Canal 9 serait alors contrôlé par l'armée, Canal 11 serait dirigé par les Forces Aériennes et Canal 13, par la Marine, ce qui provoquera de nombreuses mesures de censures. Le communiqué N°19, annoncé le 24 mars 1976, déclare que des peines allant jusqu'à dix ans de prison seraient infligées à tous ceux qui, par n'importe quel moyen, diffuseraient des informations portant préjudice à l'activité des Forces Armées¹⁰⁹.

Alguien mencionó aquí que se había establecido un mecanismo de censura y, efectivamente, se estableció un mecanismo de censura. Había un servicio de lectura previo gratuito que era para los editores de diarios, para que enviaran las notas y funcionaba en la casa de gobierno¹¹⁰.

¹⁰⁹ "Comunicado N° 19: Se comunica a la población que la junta de Comandantes Generales ha resuelto que sea reprimido con la pena de reclusión por tiempo determinado el que por cualquier medio difundiera, divulgare o propagara comunicados o imágenes provenientes o atribuidos a asociaciones ilícitas o personas o grupos notoriamente dedicados a actividades subversivas o de terrorismo. Será reprimido con reclusión de hasta 10 años el que por cualquier medio difundiera, divulgare o propagara noticias, comunicados o imágenes con el propósito de perturbar, perjudicar o desprestigiar la actividad de las FF.AA. de seguridad o policiales". (La population est informée que la Junte de Commandants Généraux a décidé que celui qui, par n'importe quel moyen, diffuserait ou divulguerait une propagande, des communiqués ou des images provenant ou attribuées à des associations illicites ou des personnes ou groupes incontestablement dédiés à des activités subversives ou de terrorisme, serait condamné à une peine de réclusion pour un temps indéterminé. Celui qui, de n'importe quelle manière diffuserait, divulguerait ou propagerait des informations, des images avec pour finalité de perturber, faire préjudice ou de discréditer l'activité des Forces Armées, de sécurité ou policières, serait condamné à une peine de réclusion allant jusqu'à 10 ans).

Source :

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:yzaQH1Xo58J:www.historiadelpais.com.ar/dictadura1.htm+comunicado+numero+19+del+24+de+Marzo+del+1976&cd=1&hl=fr&ct=clnk&gl=ar&source=www.google.com.ar>

¹¹⁰ TIMERMAN, Raúl, [qui aujourd'hui possède un programme sur *Radio El Mundo* intitulé "El hormiguero" (la fourmilière), a également travaillé dans la publicité et y travaille toujours. Son nom est inéluctable lorsqu'on se réfère à relations entre moyens de communication et dictature militaire.] *jornadas Cultura y Medios en*

L'histoire de la télévision en Argentine est profondément liée à l'histoire de la presse écrite, et donc par conséquent, à l'industrie du papier. L'histoire complexe et corrompue de *Papel Prensa* est un récit qui remonte aux années 50 -quand l'État importait le papier et fixait ses prix de vente aux différents journaux de l'époque- et qui continue d'avoir aujourd'hui des répercussions non seulement économiques mais également politiques dans le pays. L'« affaire » *Papel Prensa* met en scène à la fois le gouvernement de Lanusse, le groupe appartenant au banquier David Graiver –qui, en 1976, contrôlait la totalité de *Papel Prensa*, le gouvernement de la Junte Militaire de la dernière dictature mais également les gouvernements démocratiques qui suivirent. L'acquisition des actions de David Graiver par les journaux *La Nación*, *Clarín* et *La Prensa* constitua le monopole le plus important d'Argentine et qui aujourd'hui est désigné comme *el grupo Clarín*.

“Lidia, la viuda, fue convencida para firmar el preboletto de venta sin chistar. Reunió a Juan (el padre de David) y a Isidoro (su hermano). Mordiéndose de rabia, les pidió que la acompañaran al solemne acto, celebrado en La Nación, en Florida entre Corrientes y Sarmiento, en el despacho del Dr. Bartolomé Mitre, a quien acompañaban Patricio Peralta Ramos de La Razón y Héctor Magnetto de Clarín, encontrándose también como invitado Máximo Gainza Castro de La Prensa”.
*El traspaso a los tres diarios se firmó el 18 de enero de 1977.*¹¹¹

*Dictadura y Democracia*7, 8 y 9 de mayo de 2008 Biblioteca Nacional - Auditorio Jorge Luís Borges (Quelqu'un a mentionné qu'avait été établi un mécanisme de censure et, effectivement, c'était le cas. Il y avait un service de lecture préalable gratuite pour les éditeurs de journaux, pour qu'ils envoient les articles et cela avait lieu dans les locaux du gouvernement).

¹¹¹ LANATA, Jorge, *La historia se escribe en papel*, (Lidia, la veuve, a été amenée à signer le précontrat de vente. Elle réunit le père de David (Graiver) et Isidoro, son frère. Très en colère, elle leur demanda qu'ils l'accompagnent à l'acte solennel à la banque La Nación, dans la rue Florida, entre les rues Corrientes et Sarmiento, dans le bureau de Maître Bartolomé Mitre, qui lui-même était accompagné de Patricio Peralta Ramos du journal *La Razón* et de Héctor Magnetto du journal *Clarín*, ainsi qu'avec Gainza Castro qui lui-même était le patron du journal *La Prensa*. L'acte de vente aux trois journaux a été signé le 18 janvier 1977).

¹¹¹ *La historia se escribe en papel*, por Jorge Lanata Source :
<http://www.criticadigital.com.ar/index.php?secc=nota&nid=2191&pagina=3>

Aujourd'hui, le groupe *Clarín*, outre le quotidien éponyme, de plus grande diffusion dans tout le pays, est le propriétaire ou le plus important actionnaire d'une multitude de médias¹¹².

Il est important d'insister ici sur le fait que la structure de cet appareil d'État¹¹³ qu'est la télévision qui est en place aujourd'hui en Argentine – et en particulier à l'intérieur du pays- est fondamentalement liée à la dernière dictature dans le sens où les concepts mis en place il y a trente ans, articulés dans la *Ley de Radiodifusión* sont toujours en vigueur aujourd'hui. Ainsi, et à part quelques petites modifications, cette loi n'a pas été modifiée et ce pour ne perturber ni les moyens de communication ni les propriétaires de chaînes de télévision.

*Parece increíble que hoy tengamos una ley que ni siquiera tiene los alcances tecnológicos incorporados, como el satélite o la retransmisión directa al domicilio. Todo eso no está incorporado porque la ley que hoy rige los medios de comunicación en la Argentina es la misma ley de la dictadura.*¹¹⁴

Comme l'explique César Gerbasi, la télévision en tant que moyen de communication, et au delà des polémiques suscitées par les contenus des programmes diffusés, *“es uno de los conceptos tecnológicos modernos tal vez más complejos, y que ha resultado gratuito para quienes lo consumen. Esto ha sido algo bastante novedoso si pensamos en el cine o si pensamos en cualquier otro desarrollo tecnológico ligado al medio audiovisual. De una u otra manera la televisión se introdujo sin necesidad de que*

¹¹² LANATA, Jorge, Ibid (le quotidien gratuit *La Razón* et *Olé* (sports) ; deux importants quotidiens régionaux ; un journal grand public ; la version argentine de ELLE : des revues pour enfants et édition de manuels scolaires, deux radiosradio AM de grande audience ; plusieurs FM dans tout le pays ; douze chaînes de télévision parmi les plus regardées, dont une dédiée à l'information 24/24 (le groupe serait détenteur d'un total de 270 licences) ; une de deux grandes agences de presse (DyN) ; une compagnie productrice de cinéma ; la plus importante imprimerie d'Argentine ; la plus grande société de TV par câble (3,4 millions de foyer) et le premier fournisseur d'Internet d'Amérique latine -1,1 million d'abonnés-).

¹¹³ Nous utilisons le concept d'appareil d'État selon la définition faite par Louis Althusser, voir note 55

¹¹⁴ GERBASI, César [travaille à la chaîne *Canal 7*, il est spécialiste des termes techniques dans le domaine de l'audiovisuel]] *jornadas Cultura y Medios en Dictadura y Democracia*7, 8 y 9 de mayo de 2008 Biblioteca Nacional - Auditorio Jorge Luís Borges

*el que la consumía tuviera que pagar mensualmente*¹¹⁵. Ce qui est particulier au cas de l'Argentine, en en raison de *la Ley de Radiodifusión*, c'est que la privatisation de la majorité des chaînes de télévision -pour ne pas dire toutes car seul Canal 7 reste une chaîne d'État jusqu'à la fin des années 90- entraîne non seulement un phénomène de monopolisation de l'information, une vision unilatérale de l'information diffusée, une absence partielle ou totale de contre discours hégémonique mais engendre également, de ce fait, une désinformation dans certaines régions du pays. En effet, si la télévision publique a par définition l'obligation d'émettre ses ondes dans la totalité du pays, la télévision privée, quant à elle, ne l'a pas. Elle est donc soumise aux mêmes conditions que celles des lois du marché : l'offre et la demande. Pour expliquer cela plus précisément, l'auteur ajoute :

*« El Estado está para tapar los baches; allí donde sea negocio, donde haya actividad comercial, allí va la actividad privada y hace su negocio. O sea, de contenidos ni se habla aquí. El objetivo de la televisión es que haya televisión. Y el Estado la podrá prestar en aquellos lugares donde no decida prestarla la actividad privada. Este es uno de los pilares en que se basa la estructura de la televisión industrialmente en la Argentina. »*¹¹⁶

Si l'on prolonge la réflexion de César Gerbasi, on voit alors que ce déficit informatif intrinsèque à la *Ley de Radiodifusión* et provoqué par le gouvernement de la Junte Militaire, a deux finalités précises, celle de ne pas informer ou bien de désinformer, et celle de contrôler, par ce biais, les moyens de communication en les privant d'une certaine indépendance-même si cette indépendance reste relative, même lorsqu'il s'agit de presse indépendante-. La télévision durant la dictature ne portait définitivement aucun projet culturel mais suivait cependant une stratégie à la fois économique et un processus de *desculturización*¹¹⁷.

¹¹⁵ GERBASI, César (Est un des concepts technologiques modernes sans doute des plus complexes, et qui est gratuit pour ceux qui l'utilisent. Ceci est plutôt nouveau si on regarde du côté du cinéma ou de n'importe quel autre développement technologique dans le domaine audiovisuel. D'une façon comme d'une autre la télévision s'est introduite sans avoir besoin que celui qui l'utilisait n'ait à la payer mensuellement).

¹¹⁶ GERBASI, Cesar, Ibid

¹¹⁷ GERBASI, Cesar, Ibid

En 1984, après un long procès judiciaire, Alejandro Romay, propriétaire de Canal 9, fut rétabli à la direction de la chaîne. Les chaînes 11 et 13 furent administrées par l'État National jusqu'en décembre 1989, date à laquelle elles furent à nouveau privatisées par le gouvernement de Carlos Menem. L'appel d'offre pour la chaîne *Canal 11* fut gagné par *Arte Radiotelevisivo Argentino (Artear)*, des mêmes actionnaires que le journal *Clarín*. Cependant, et dû au fait que Artear avait également obtenu *canal 13*, il décida de garder ce dernier et ainsi, la 11 resta aux mains de *Televisión Federal*. Ce groupe prit la tête de la chaîne en 1989 et le 5 mars 1990, elle prit le nom de *Telefe*.¹¹⁸ La majorité des chaînes de l'intérieur du pays commencèrent à retransmettre, en grande partie, la programmation des chaînes de Buenos Aires (*Canal 11 et 13*).

En ce qui concerne la telenovela, la production du genre est artisanale et ce jusqu'au coup d'état à la fin des années 70. Cette production est constante tout au long de cette période, avec une grande quantité de titres, présenté quotidiennement, l'après-midi ou bien le soir. Bien qu'une bonne partie de la production n'atteigne pas une grande qualité technique et qu'elle ait peu d'investisseurs, il existe une industrie de la fiction qui alimente la programmation des chaînes. Il serait alors nécessaire de s'interroger sur ces relations entre la production de *telenovelas* et le contexte politique. En effet, si cette production et son contexte sont intimement liés depuis la fin des années 70, ce phénomène est encore d'actualité aujourd'hui et c'est cela même qu'il me semble primordial d'étudier dans ce travail, à savoir la corrélation entre le pouvoir et un objet culturel produit par la société ou par un appareil d'état qui contrôle la dite société : la télévision. Nous y reviendrons plus tard dans cette étude.

¹¹⁸ Données récoltées dans : BUERO, Luis, *Historia de la televisión argentina contada por sus protagonistas* (1951/96). Editorial Universidad de Morón

1.3.2.1. L'époque du "proceso"¹¹⁹

Le *proceso* appliqua une censure aussi bien envers les directions artistiques des chaînes que sur les employés qui lisaient les scénarios de tous les programmes avant de les enregistrer, que pour la COMFER (Comité Fédéral de Radiodiffusion) qui enregistrait le programme émis et avertissait si ce dernier s'éloignait de ce qui était autorisé. Heriberto Muraro, en ce qu'il considère comme « *una forma particularmente perversa* », informe que:

*"...el control estatal de la TV-originariamente propuesto como un recurso para alcanzar objetivos de integración y desarrollo político, económico, social- fue aceptado por los gobiernos militares solo para anular las limitadas oportunidades de crítica al sistema autoritario que podía ofrecer ese medio en manos de empresarios privados"*¹²⁰

*[...] Los gobiernos militares del "Proceso" aplicaron un verdadero régimen de terror en el área de las comunicaciones sociales: asesinato de periodistas; cierre de diarios; censura previa; confección de listas negras de periodistas, artistas o escritores; prohibiciones exhibir ciertas películas nacionales o extranjeras; quema o prohibición de libros, etc."*¹²¹

1.3.3. Les années 80 et le retour à la démocratie

A la fin des années 80, et surtout dès la fin de la dictature jusqu'à aujourd'hui, les productions transitent de façon simultanée par les étapes industrielles et transnationales. A partir de là, les conditions de production se voient modifiées ainsi que

¹¹⁹ « *Proceso de Reorganización Nacional* ». Le terme "proceso" fut également utilisé par les intellectuels car à l'époque, on ne pouvait pas parler de "dictature".

¹²⁰ MURARO, Heriberto, *Invasión cultural, economía y comunicación*, Buenos Aires, Legasa, 1987 p. 142 (Le contrôle étatique de la TV –initialement proposé comme un recours pour atteindre les objectifs d'intégration et de développement politique, économique, social- fut accepté par les gouvernements militaires seulement pour annuler les opportunités limitées de critique au système autoritaire qui pouvait offrir ce moyen dans les mains d'investisseurs privés)

¹²¹ MURARO, Heriberto, *La comunicación masiva durante la dictadura militar y la transición democrática en la Argentina, 1973-1986*, en Landi, Oscar (Comp.), *Medios, transformación cultural y política*, Buenos Aires, Legasa, 1987, (Les gouvernements militaires du "Proceso" appliquèrent un véritable régime de terreur dans le secteur des communications sociales : assassinats de journalistes, fermetures de journaux, censures; confection de listes noires de journalistes, artistes ou écrivains, interdiction de produire certains films nationaux ou étrangers, on brûle ou on interdit des livres, etc.)p. 21

les politiques de circulation de telenovelas. Dans ce contexte, la production argentine tente –avec un succès relatif- de se remettre à jour avec les transformations qui se sont produites au niveau mondial. En 1980, le gouvernement décide que la l'argument se limiterait à une histoire centrale sans rajouter d'autres thèmes parallèles. Dans le contenu textuel, on ne devrait plus montrer de couples infidèles, de morale douteuse, en évitant également les conflits sociaux et les situations limites.

En 1981, le discours diffusé dans les *telenovelas* est remis en question. En effet, la COMFER juge que les programmes ne sont pas assez « moraux » et décident alors « contrôler » la fiction afin de « protéger » la population. Alors que dans la réalité, les citoyens vivent dans la terreur, qu'ils sont à tout moment considérées comme suspicieux, qu'ils prennent le risque d'être séquestrés ou enlevés¹²², les mesures de « protection » de la fiction semblent paradoxales. En 1982, La CONFER attaque de nouveau les *telenovelas* qui étaient alors diffusées hors de l'horaire de « protection des mineurs ». Nora Mazziotti explique que les attaques du gouvernement contre la production de *telenovelas* étaient dues à plusieurs facteurs :

“-la producción nacional era una fuente de trabajo importante, pero implicaba costos más altos que la compra de enlatados.

-los productos tenían identidad propia. La realización de títulos con identidad reconocible opera en dos niveles paralelos: por un lado permite reconocerlos e identificarse con ellos; por el otro simultáneamente ayudan a reconstruir la identidad de los espectadores. Uno de los objetivos del proceso militar era destruir todo tipo de identidades que no estuvieran apoyadas en interés nacionales.

-los ratings de los teleteatros era elevados. Los fenómenos masivos eran observados críticamente por la dictadura, entraban bajo sospecha.

La política económica de las juntas militares fue de destrucción de la producción nacional. En los canales las administraciones militares sumaban crisis económicas y financieras, por lo que la compra de programación importada, más barata, aparecía como una batalla de salvación. Para ahorrar había que reemplazar la programación. Y para hacerlo, primero se debía dismantelar la industria televisiva nativa. Era necesario desterrar el género que apuntalaba toda la industria: la telenovela.”¹²³

¹²² Nous reviendrons sur la disparition forcée de personnes dans la deuxième partie de ce travail.

¹²³ MAZZIOTTI, Nora *La industria de la telenovela : la producción de ficción en América latina*, (L'industrie de la telenovela, la production de fiction en Amérique Latine : (Les reproches faits par le gouvernement de l'époque

Dans les années 80, les conditions d'émission, de production et de circulation de telenovelas ont souffert d'un changement substantif, et cette reconfiguration du paysage télévisé perdure jusqu'à ce jour. Si je m'intéresse ici aux différentes instances de la censure durant la dictature, et si je décide d'aborder cette question dans ce travail, c'est parce qu'avant tout, ce sont des faits peu connus et peu pris en compte et que pour autant, cela affecte la transformation structurelle de la télévision argentine.

Dans son ouvrage, Nora Mazziotti fait un état des lieux de ces changements :

-Se producen telenovelas argentinas según los modelos anteriores a los años 80.

-En lo que respecta a la emisión, tiene lugar la exhibición constante de telenovelas latinoamericanas.

-Se asientan o se forman productoras independientes, que van a realizar coproducciones o producciones mixtas con la intención de venderlas en mercados internacionales. Para ello acuden a la contratación de figuras extranjeras, que protagonizarán títulos exitosos en la Argentina".¹²⁴

On voit bien ici que ce phénomène crée une ouverture incontestable aux marchés étrangers et internationaux. L'heure est à la modification des conditions de production et aux politiques de circulation de telenovelas. Cette production, ainsi stigmatisée, efface les traits culturels caractéristiques qui différenciaient chaque pays producteur. Ces

étaient les suivant : -La production nationale était une source de travail importante, mais elle impliquait des coûts beaucoup plus importants que d'acheter des produits « en boîte »-les produits avaient une identité propre. La réalisation de titres avec une identité reconnaissable opère à deux niveaux parallèles : d'un côté il permet de les reconnaître et de s'y identifier, d'un autre côté, et ce simultanément, ils aident à reconstruire l'identité des spectateurs. Un des objectifs du « Proceso militar » était de détruire toute les formes d'identifications qui ne soutiendraient pas les intérêts nationaux.-Les rating des teleteatros étaient élevés. Les phénomènes massifs étaient mal vus par la dictature, et étaient donc suspicieux. La politique économique de la "junta militar" fut une politique de destruction de la production nationale. Dans les chaînes de télévision, les administrations militaires accumulaient les crises économiques et financières, c'est pour cela que les achats de programmes importés, moins chers, devenaient indispensables à leur survie. Pour économiser il fallait remplacer la programmation. Et pour ce faire, il fallait d'abord démanteler l'industrie télévisée narrative. Il était nécessaire d'anéantir le genre qui soutenait toute l'industrie : la telenovela).pp. 86-87

¹²⁴ MAZZIOTTI, Nora, Ibid (On produit des telenovelas argentines selon les modèles antérieurs aux années 80/ En ce qui concerne l'émission, on projette constamment des telenovelas latino-américaines/On établit ou on forme des producteurs indépendants qui vont réaliser des coproductions ou des productions mixtes afin de les proposer aux marchés internationaux, pour cela ils font appel à des acteurs étrangers qui seront les héros de titres à grand succès en Argentine) p 91

productions, ainsi aseptisées et nivelées pourront circuler librement sur les marchés transnationaux – comme nous le verrons plus loin dans les années 90- mais aussi internationaux. Le but étant de réduire ce produit culturel à un objet de commerce « en boîte », sans se soucier des productions locales.

Cependant, durant ces années de dictature, et en parallèle avec ces productions et coproductions étrangères, ce qui est davantage favorisé en ce qui concerne l'industrie télévisée, de même que pour d'autres industries, c'est l'importation¹²⁵. De plus, les acquisitions habituelles de séries nord américaines se combinent avec d'autres produits importés : les telenovelas latino-américaines. Dans une première étape, ce sont essentiellement des titres brésiliens et mexicains qui sont importés et distribués sur les chaînes. Les produits vénézuéliens arrivent, quant à eux, plus tard, durant les années 80. Cette arrivée massive de produits latino-américains sur les écrans a une incidence sur la valorisation, la consommation ainsi que sur la production locale du genre. Commence alors un processus d'analyse, de contrastes, de comparaisons entre les titres d'autres pays d'Amérique Latine et ceux produits en Argentine.

Les *telenovelas* latino-américaines présentées en Argentine à la fin des années 70 et début des années 80, brésiliennes et mexicaines, ont connu un succès notable auprès du public. Leur émission correspond à une dynamique basée sur des raisons économiques, et qui génère des échanges symboliques, différents processus sur le plan sentimental, affectif ou de la vie quotidienne. Cela généra donc un exercice comparatiste de la part du public. Bien qu'il n'existe, à notre connaissance, aucun travail ne qui ne rende véritablement compte de la relation du public avec ces titres étrangers présentés,

¹²⁵ En 1976, une fois la dictature militaire instaurée, celle-ci, au lieu de moderniser l'industrie, fit table rase des ces avancées utilisant pour cela la surévaluation monétaire, ce qui provoqua une désindustrialisation. Le rétablissement des importations convertit alors l'Argentine en un modèle de la globalisation. Durant les 8 années de néolibéralisme et de Terrorisme d'État, l'industrie (nationale) diminua jusqu'à atteindre 22% du PIB, détruisant l'industrie métallurgique et électromécanique, secteurs jusqu'alors les plus dynamiques en terme de création d'emploi[...] Avec l'appui du FMI, la dictature nationalisa la dette externe privée, multipliant par 6 la dette publique, qui atteint alors les 45 000 millions de dollars ce qui, avec les subventions massives accordées aux grands monopoles, provoqua un important déficit public.

Source : <http://www.derechos.org/nizkor/arg/doc/fonseca.html>

les résultats de *rating*¹²⁶ font état de chiffres importants. Pour le spectateur, il doit y avoir obligatoirement un résultat à la fois plaisant depuis sa propre relation au genre et à la connaissance de ses règles qu'il retrouverait alors dans ces produits importés et qui porteraient en eux les marques sociales d'autres cultures.

A partir de 1983, un air frais souffle sur la société et par conséquent, sur la programmation télévisée qui renouvela ainsi, petit à petit, et les formats et les langages. Le meilleur exemple a été la façon dont ont été traitées l'information : des programmes comme *Semanario insólito* ou *Cable a tierra*, ainsi que l'expérience pionnière de *La noticia rebelde* de Abrevaya, Guinzburg y Castello, se positionnèrent sur le champ télévisé. *El Monitor Argentino* de Roberto Cenderelli, présenté par le duo Caparrós–Dorio, et *El Galpón de la Memoria*, censuré dès la deuxième émission par le COMFER en 1987, durant le gouvernement de Raul Alfonsín, ont fait preuve d'autant de créativité et de maturité que la télévision pouvait atteindre.

La nécessité de réfléchir sur le passé récent devint manifeste à travers différents unitaires qui développaient des thématiques plus profondes : *Compromiso*, *Nosotros y los miedos*, *Atreverse*. La *telenovela*, quant à elle, amena la construction d'une vraisemblance plus solide : *Contracara*, *Historia de un trepador* .

1.3.4. Les années 90 et les gouvernements de Carlos Menem

En 1989, le panorama de production et de commercialisation de telenovelas en Argentine est modifié, ce qui va permettre une majeure internationalisation du genre :

El proceso que tiene lugar hoy comienza en 1989. La extraña doma, realización de mucha calidad, producida por Omar Romay, es vendida a varios países del mundo, y en Italia interesa a Silvio Berlusconi, que necesita programación para sus múltiples canales, y comienza a invertir en Argentina. Las coproducciones que se llevan a cabo con la empresa "Silvio Berlusconi Communications" y "Televisa Argentina", movilizan amplios sectores de la industria del espectáculo en Argentina.[...] El costo por capítulo de estas tres modalidades ronda entre los 35 000 y 50 000 dólares, y las tiras tienen de 80 a 150 capítulos. La inversión oscila entre los 3 y los 6 millones de dólares; la comercialización se reparte por regiones. A

¹²⁶ En Argentine, on utilise le mot *rating* pour parler de "taux d'audience"

*los productores argentinos les permiten la comercialización en América Latina y Estados Unidos, la compañía Berlusconi se reserva el resto del mundo.*¹²⁷

C'est au cours de cette même année que le président Carlos Menem propose la privatisation des chaînes d'état 11 et 13, les deux de la ville de Buenos Aires. La société *Television Federal S.A. (Telefe)* a été créée pour participer aux appels d'offres, avec la participation de *Editorial Atlántida* et huit autres chaînes privées de province : *Canal 8 de Córdoba, Canal 9 Bahía Blanca, Canal 11 Salta, Canal 5 Rosario, Canal 8 Tucumán, Canal 8 Mar del Plata, Canal 13 Santa Fe et Canal 7 Neuquén*. Durant les premières années, la chaîne réussit à s'imposer comme *líder*. Elle compte parmi ses programmes accrocheurs auprès du grand public, des programmations dites de *entretenimiento* : le fameux *El show de Videomatch, Hola Susana, te estamos llamando, Jugáte conmigo* ou *Ritmo de la Noche*, les telenovelas *Grande, pa!* et *Amigos son los amigos*, l'unitaire *Atreverse*, et les comédies comme *La Familia Benvenuto* et *Mi cuñado*. Commence alors une nouvelle esthétique que l'on retrouve à la fois sur les plateaux de télévision, dans la scénographie mise en place pour les *shows* ainsi que dans le travail au niveau technique (lumières, décors).

En 1998, les actions de *Telefe* furent rachetées par *Telefónica Argentina*, de l'entreprise espagnole *Telefónica* et ensemble, ils acquièrent toutes les chaînes du groupe *Telefe* : *Canal 8 de Córdoba, Canal 9 Bahía Blanca, Canal 11 Salta, Canal 5 Rosario, Canal 8 Tucumán, Canal 8 Mar del Plata, Canal 13 Santa Fe, Canal 7 Neuquén*.

¹²⁷ MAZZIOTTI, Nora, *La telenovela transnacional, Argentina y las coproducciones, (La telenovela transnacional, l'Argentine et les co-productions)* in *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, Colima, Mexico, vol. VI, N° 16-17 (Le processus (de commercialisation) qui a lieu aujourd'hui (fin des années 90) commence en 1989. La *extraña doma*, réalisation de très bonne qualité, produite par Omar Romay, est vendue à différents pays du monde, et en Italie, elle intéresse particulièrement Silvio Berlusconi, ce dernier ayant besoin de programmes qui puissent être réalisés avec l'entreprise Silvio Berlusconi Communications et Televisa Argentina, mobilisent de nombreux secteurs de l'industrie et du spectacle en Argentine. [...] le coût par chapitre de ces trois conditions varie entre 35 000 et 50 000 dollars et les séries comportent entre 80 et 150 épisodes. L'investissement oscille entre 3 et 6 millions de dollars ; la commercialisation se répartie par régions. Les producteurs argentins peuvent commercialiser avec l'Amérique Latine et les États-Unis, et la compagnie Berlusconi se réserve le reste du monde).p. 301

En 2001, la chaîne obtient les droits du *reality show Gran hermano* (présenté par Soledad Silveyra). En 2003 fut émis le premier programme de *Operación Triunfo*. Durant les années 2004 et 2005, la chaîne, dans une coproduction de *Telefe Contenidos* et *Sony*, réalise une adaptation de *sitcoms* nord américains *La niñera*, *¿Quién es el jefe?* et *Casados con hijos*.

Les années 90 produisent d'autres changements. Comme nous le verrons un peu plus loin, les chaînes *al aire* se voient privatisées. Parallèlement à cela, de puissants groupes multi médiatiques surgissent et différents moyens de communication commencent alors à se concentrer en une seule entreprise. D'un autre côté, l'instrumentalisation du *zapping* de la part des spectateurs, généra aussi depuis la télévision elle même, une rhétorique plus audacieuse, plus frappante, dans plusieurs cas même, elle tend de davantage vers le sensationnaliste, afin de maintenir –dit-on- le public captivé. Indirectement, la production de matériels filmiques s'en voit affectée d'un point de vue qualitatif. Le *videotape* permit l'arrivée de séries originales sans doublage (nord américaines pour la majorité). Les programmations enfantines sont elles aussi soumises à la « mode » nord américaine, mettant en scène des monstres et des créatures informes. Le sport prit également une place toute particulière avec des chaînes complètement réservées à la thématique.

Pour revenir aux *telenovelas*, c'est entre 1990 et 1994 que naît l'essor de la production de *telenovelas* transnationales en Argentine. Durant cette période, des producteurs indépendants associés à des chaînes de télévision et/ou des producteurs étrangers, émettent un certain nombre de titres. Cette étape se termine de façon drastique en décembre 1994, à cause de *el efecto tequila*¹²⁸ De façon générale, il s'agit de coproductions internationales dans lesquelles les entreprises argentines fournissent des techniciens, des équipes et des *libretos*, alors que les entreprises étrangères

¹²⁸ La crise économique du Mexique de 1994–1995, qui frappa durement l'économie mexicaine, débuta par une brusque dévaluation du peso mexicain, s'étendit à l'économie réelle du pays, puis eut des répercussions dans le monde entier, en particulier en Amérique du Sud.

prennent en charge les investissements capitaux, le contrôle et le rajout parfois de quelques acteurs.

L'année 1994 marque le début du processus de transnationalisation des moyens de communication avec l'arrivée des investissements étrangers. L'Argentine produit de nombreuses telenovelas selon les exigences des investisseurs étrangers. Nora Mazziotti explique que Silvio Berlusconi impose ses règles et comme l'Argentine ne vend pas un produit totalement fini, les producteurs italiens modifient le produit selon leurs propres modèles, parfois le compactent ou bien le montent directement en Italie. Les doublages sont également réalisés à l'étranger. L'Argentine, qui ne peut pas imposer sa propre production, devient cependant fournisseur de matière première à bas coût. En effet, les coups de productions en Argentine durant cette époque sont inférieurs à ceux qui existent dans les pays européens :

“ El conocimiento del género, el oficio, la creatividad de los técnicos argentinos permite grabar un capítulo en 8 horas de trabajo, cosa imposible en Europa, donde los tiempos de ensayo y grabación son mucho más largos.”¹²⁹

Les multinationales commencent ainsi à se développer d'une façon plus importante.¹³⁰ On pourrait faire une synthèse rapide et globale des productions du genre dans les années 90. La structure de la trame, en général, est assez fragile, les histoires contées sont trop évidentes, elles manquent d'accroche et de suspens, éléments pourtant primordiaux dans l'élaboration du genre. Durant des chapitres entiers, dans différentes novelas, il ne se passe strictement rien qui fasse avancer la diégèse, ni qui ouvre le pas sur une autre, encore moins qui puisse l'approfondir. Il s'agit pourtant d'un des recours fondamentaux au bon fonctionnement d'une *telenovela*, puisque si le récit n'est pas correctement élaboré, peu importe de déploiement de costumes,

¹²⁹ MAZZIOTTI, Nora, *La telenovela transnacional, Argentina y las coproducciones*, in *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, Colima, Mexico, vol. VI, N° 16-17 p.315-316

¹³⁰ Quelques exemples d'exportation de telenovelas argentines vers l'étranger

-*Amor en custodia*: la *telenovela* émise par Telefé fut vendue au Mexique.

-*El deseo*: la *telenovela* interprétée par Natalia Oreiro, émise par Telefé, fut vendue à Israël.

-*Resistiré*: la *telenovela* avec Celeste Cid et Pablo Echarri fut vendue à la Corée, au Chili et à la Croatie.

d'enregistrements en extérieurs ou de luxuriantes scénographies, le public n'a plus aucune chance d' « accrocher » au produit.

Cependant, et comme nous l'avons vu plus haut, à partir des années 2000, le contenu du récit change et apporte au genre des éléments nouveaux sur lesquels porteront plus précisément mon analyse. En effet, il est intéressant de se demander comment vont évoluer les trames de ces séries à grand succès. Mais surtout, nous traiterons cette évolution à travers une analyse plus générale du contexte socioculturel dans lequel ces nouveaux récits apparaissent. La question sera alors de savoir pourquoi on passe d'une trame traditionnellement connue pour être simplifiée à des scénarios dont l'histoire est bien moins lisse et qui évoquerait des sujets plus sensibles et plus concrets. Nous voulons dire par là qu'il s'agit à première vue de sujets qui semblent être plus proches d'une réalité parfois douloureuse vécue par le public qui tend alors peut être d'une certaine façon à se reconnaître dans les personnages qui lui sont présentés quotidiennement.

De plus, et bien qu'elle aborde aujourd'hui des faits actuels de notre société, la *telenovela* reste fidèle à une structure traditionnelle et se développe à partir de deux axes, qui seraient la dynamique classique qui forme la colonne vertébrale de toute structure du genre : le premier, les riches contre les pauvres -l'opposition. L'opposition sociale peut intervenir lors d'intrigues sentimentales- et le deuxième, les bons contre les méchants. Cette dialectique se retrouve, à ma connaissance, dans la majorité des productions. Les téléspectateurs doivent pouvoir s'identifier aux personnages. Néanmoins le *happy-end* est de rigueur.

Qu'elle soit d'époque ou contemporaine, la telenovela doit aussi son succès à une bande-son particulièrement soignée accrochant le téléspectateur au moment du générique, à un scénario écrit par des auteurs de talent, à une réalisation soignée, à des décors intérieurs et extérieurs vraisemblables, ainsi qu'à des acteurs confirmés.

Si on regarde de plus près le contexte télévisé dans lequel apparaît *Montecristo*,

durant l'année 2006, on constate que beaucoup de séries sont produites durant cette même année mais que peu d'entre elles se démarquent véritablement. En effet, le problème vient du fait que la production de séries durant cette période est assez pauvre et se caractérise souvent par le rajout de quelques éléments de plus à la saison précédente. Les productions paraissent alors être une répétition d'une répétition. En ce qui concerne les émissions précédemment citées, il s'agit soit de pâles copies de productions déjà existantes aux États-Unis ou de *reality show* faisant appel au sensationnalisme et au voyeurisme dans une quête toujours plus importante de l'audience.

Dans ce contexte, *Montecristo* apparaît comme la *telenovela* qui s'est affranchie d'un certain conformisme, d'une programmation pauvre et avilissante, d'un manque de prise de risque, d'une carence d'idées nouvelles et de créativité qui paraissaient installés dans les productions du genre et notamment en Argentine. On pourrait également ajouter que son succès témoigne du fait que le public sait et peut choisir entre une « bonne » et une « mauvaise » série et que son choix est clair en ce qui concerne du moins le public argentin. De fait, quand il a véritablement le choix, le public préfère la qualité.

La télévision durant les années 90 était devenue le carrefour de connaissances diversifiées, d'informations en tout genre et utilisées à différentes fins pour servir différents discours et de programmes plus médiocres les uns que les autres. Nous disons médiocres dans le sens où le taux de sensationnalisme est tel qu'il fait appel à la fois au côté le plus médiocre de l'être humain et en même temps utilise ses faiblesses pour arriver à ses propres finalités. Aujourd'hui encore, est alors commun de voir, dans un même programme, un sujet portant sur l'insécurité juxtaposé avec un autre sujet traitant de la violence conjugale et enfin un autre sujet consacré aux déboires conjugaux d'un couple célèbre. Le spectateur est alors soumis à un flux d'images, à une quantité monumentale d'informations qu'il ne peut ni analyser ni comprendre dans le laps de temps que dure le programme. Il ne s'agit donc pas d'ouvrir un débat sur les thèmes abordés mais bien de d'opérer une forme de pouvoir sur le spectateur en utilisant à la

fois le recours à l'émotion et celui de l'impossibilité à penser et réfléchir à ce qu'il est en train de voir.

Nous chercherons donc à déceler les éléments qui font de *Montecristo* toute son originalité mais aussi tout son succès. Ces réflexions nous ont donc emmené à nous intéresser à l'incorporation d'éléments appartenant à l'histoire de l'Argentine et la façon dont ces éléments sont représentés dans l'objet d'étude.

1.4. le phénomène *Montecristo*, un renouvellement substantiel dans la lecture de la forme *telenovelesque*

1.4.1. Le style contemporain et la désarticulation narrative

1.4.1.1. Les ruptures stylistiques

L'histoire commence en 1995, à Buenos Aires en Argentine. Santiago Díaz Herrera, un brillant avocat a tout pour être comblé : une famille aimante, un père exemplaire et une femme qu'il aime plus que tout et avec qui il compte très bientôt se marier, Laura Ledesma. En amont, pourrait-on dire, l'élément perturbateur, c'est la jalousie de Marcos vis à vis de son ami Santiago. En effet, lui aussi est amoureux de Laura. Ce triangle amoureux, que l'on voit apparaître des les premières minutes du récit, pose les jalons d'une première intrigue fondée sur l'amour, la jalousie, et l'envie, thèmes classiques du genre.

Cependant, Horacio Díaz Herrera, le père de Santiago qui est juge d'instruction, découvre pendant ce temps qu'Alberto Lombardo, qui n'est autre que le père de Marcos, est impliqué dans une affaire criminelle concernant des faits qui auraient eu lieu sous la dictature militaire. Alberto veut se débarrasser des indices qui pourraient le faire tomber ainsi que du juge et ordonne à son fils d'éliminer Santiago lors de leur voyage au Maroc. Cette seconde intrigue, montée en parallèle dans la diégèse, va donner naissance à ce que nous qualifions de « second récit », un récit qui va impliquer la majorité des autres personnages dans la découverte d'un passé douloureux. La question, pour le travail qui nous intéresse ici, est de savoir si *Montecristo* est un produit culturel qui porte en lui les

marques des conditions socio-historiques qui lui préexistent et qui préexistent également au public qui le suit, au destinataire dans le sens narratologique du terme. Cette étude nous permettra donc de déchiffrer ces marques ainsi que de percevoir et comprendre la socialité du texte.

Selon Paul LARIVAILLE¹³¹, l'intrigue ou l'histoire se résume dans toute œuvre à un schéma quinaire. Il définit ainsi un *état* initial (défini par l'équilibre) la *provocation*, le *détonateur*, le *déclencheur*, la *sanction* (ou conséquence) et enfin l'*état final* rééquilibré. Selon ce schéma, le récit se définit comme le passage d'un état à un autre par la transformation. Tzvetan TODOROV¹³², dans son ouvrage *Qu'est-ce que le structuralisme tome 2* livre son point de vue quant à la structure du récit:

"Un récit idéal commence par une situation stable qu'une force quelconque vient perturber. Il en résulte un état de déséquilibre; par l'action d'une force dirigée en sens inverse, l'équilibre est rétabli; le second équilibre est bien semblable au premier, mais les deux ne sont jamais identiques. Il y a par conséquent deux types d'épisode dans un récit; ceux qui décrivent un état (d'équilibre ou de déséquilibre) et ceux qui décrivent le passage d'un état à l'autre."¹³³

Motif de l'histoire

La sociocritique garde du structuralisme Goldmannien la dialectique du rapport au monde, l'idée de principes organisateurs des textes et celle de la médiation, on le verra plus tard dans l'étude (avec le concept de *co-texte*)¹³⁴. Cette structure génétique peut, pour l'auteur, informer un programme narratif, concept que nous utiliserons au cours de l'étude de la *telenovela* pour cerner les différents programmes ou contre programmes

131 LARIVAILLE Paul, "L'analyse morpho-logique du récit", in Poétique n°19, 1974

132 TODOROV Tzvetan est sémiologue, linguiste, historien des idées et philosophe. Il est d'abord remarqué pour sa traduction des Formalistes russes, qui a largement contribué à la diffusion de la poétique contemporaine. Son essai Littérature et signification a fait de lui un des pionniers de la renaissance de la rhétorique; dans son *Introduction à la littérature fantastique* (1970), il analyse en sémiologue la littérature fantastique.

133 TODOROV Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme*, tome 2, "Poétique", Paris, Éd. du Seuil, 1968, p.82

¹³⁴ http://www.sociocritique.com/fr/methode/sc_methode1.htm

narratifs dont il est question dans *Montecristo*, et voir quels horizons de questionnement ils nous ouvrent.

Quand nous nous référons au contre programme narratif, nous voulons parler d'une rupture entre le déroulement d'une première trame et son interruption soudaine puis de l'enchaînement immédiat sur une deuxième trame qui reconfigure un nouveau schéma. Comme nous le verrons dans la deuxième partie de ce travail, nous avons choisi d'étudier le début et la fin de l'histoire, non pas pour démontrer qu'il s'agit là d'une structure narrative fermée, en « boucle » car cette simple constatation ne mènerait pas très loin si ce n'est de constater que comme beaucoup de schémas classiques, elle rétablit l'ordre et l'équilibre, mais pour l'analyse en tant que « matrice » de l'œuvre, comme le propose Jaques AUMONT dans son ouvrage *L'Analyse des films* :

« Infiniment plus productive est l'analyse du début comme matrice du film. L'idée a été proposée par plusieurs auteurs, à propos de plusieurs films très divers ; ainsi Marie-Claire ROPARS analyse les 69 premiers plans d'Octobre, d'Eisenstein comme : une matrice, exposant le modèle théorique d'un processus révolutionnaire que le film réalisera en l'historisant »¹³⁵

En effet, ce qui est apparu ressortir dans les premiers épisodes de la série, c'est cette rupture entre le motif de l'histoire, son déroulement et sa fin. C'est en effet sur un motif de vengeance que le personnage principal décide de revenir dans son pays, l'Argentine, après dix ans passés dans une prison marocaine, injustement condamné pour un crime qu'il n'avait pas commis, bien décidé à sauver son honneur souillé et retrouver sa fiancée de l'époque, Laura Ledesma.

Nous parlons alors ici une fois de plus du contre programme narratif exposé par A. J. Greimas. Nous sommes face à un premier récit qui, parasité par la perte de l'objet pour Santiago -son amour, Laura-, va donner lieu à un deuxième qui ne correspond plus avec les motivations du premier. D'un point de vue narratologique, la structure du récit montre dès le début une variante par rapport aux structures habituelles définies par A. J. Greimas. En effet, la situation initiale et l'élément perturbateur sont les étapes 1 et 2 que

135 AUMONT Jacques et MARIE Michel, *L'Analyse des films*, p.48

nous avons décrites plus haut. Cependant, dans le schéma quinaire¹³⁶, la complication, aussi appelée perturbation de la situation initiale, laisse place à l'action et la résolution pour enfin aboutir à la situation finale.

Dans notre objet d'étude, celle-ci se transforme finalement en un prétexte, à une nouvelle situation initiale, ce qui donne lieu au véritable récit. C'est donc de cette nouvelle situation que va partir le récit. Si Santiago, dans son désir de vengeance reste dans cette même quête de départ, il décide néanmoins, à ce moment précis de l'histoire, de reprendre les codes de ses ennemis afin de s'insérer, subrepticement, dans la vie de ces derniers. Par un effet théâtral, de mises en scènes fantomatiques, celui-ci contrôle finalement la vie et le quotidien de personnages néfastes et malfaisants, comme des marionnettes suspendues à la volonté du héros vengeresse du héros. Cette position dominante sur les personnages ne prend place qu'au moment où Santiago décide de se venger aussi de Laura, dont il croit l'avoir trahi aussi.

1.4.1.2. Bouleversement narratif et rééquilibrage final

Sur le plan de la sémiotique narrative, l'histoire peut se définir comme un enchaînement d'actions prises en charge par des acteurs. Par définition, l'acteur est donc celui qui est chargé d'assumer les actions qui vont contribuer au bon fonctionnement du récit. En effet, on ne peut concevoir de récit sans actions. En ce qui concerne les actants, nous nous référons essentiellement dans cette étude au schéma actantiel tel qu'établi par A.J. Greimas¹³⁷ et aux rôles actantiels (ou actants) qu'il établit : le sujet, l'objet, l'opposant, l'adjuvant, le destinataire et enfin le destinataire. Les personnages que l'on étudiera dans l'analyse de *Montecristo* ont chacun un rôle important qui nous permet de mieux comprendre les enjeux de récit. Ainsi, l'approche sémiologique me paraît

136 Le schéma quinaire est un type de schéma narratif, c'est-à-dire de construction du récit, décrit par Paul LARIVAILLE dans *L'Analyse morphologique du récit*. Il a été utilisé d'abord pour décrire la structure élémentaire des contes.

137 GREIMAS Algirdas Julien, linguiste et sémioticien d'origine lituanienne et d'expression française. Il est à l'origine du schéma actantiel ainsi que du carré sémiotique et est l'auteur de *Sémantique structurale* qui définit la sémantique. Il a travaillé d'après le travail de Propp en élaborant une sémiologie théorique du récit. Il a travaillé sur les isotopies (il est le créateur du mot en 1966 dans *Sémantique structurale*).

importante pour l'étude des différents aspects des personnages sur le modèle du signe linguistique. Ainsi, le personnage devient le « signe » du récit et se prête à la même signification que les signes de la langue. Une partie de l'analyse de *Montecristo* est consacrée à l'étude des personnages comme « prétextes à l'histoire ». A ce sujet, Vincent JOUVE déclare dans *L'effet-personnage dans le roman*¹³⁸ que les personnages peuvent introduire trois types différents de lecture :

"Un personnage peut se présenter comme un instrument textuel (au service du projet que s'est fixé l'auteur dans un roman particulier), une illusion de personne (suscitant, chez le lecteur, des réactions affectives), ou un prétexte à l'apparition de telle ou telle scène (qui, sollicitant l'inconscient, autorise un investissement fantasmatique). On nomme respectivement ces trois lectures : l'effet-personnel, l'effet-personne et l'effet-prétexte."

C'est à travers l'analyse de la structure du récit – que l'on retrouvera plus loin - que nous mettrons en évidence l'une des caractéristiques fondamentales de la *novela*.

Les thèmes principaux qui font le socle d'un mélodrame à grand succès sont l'amour et pour être plus précise, un amour impossible, ainsi que celui de la vengeance et de l'assouvissement de ce désir de vengeance qui met le spectateur dans un état de catharsis. Ces deux éléments existent depuis toujours et ils ont toujours été la cause du déchaînement des passions humaines¹³⁹. L'Amérique Latine a su, à travers sa production de telenovelas durant le XX^{ème} Siècle, mettre en scène ces éléments dans un enchaînement rythmé et quotidien d'épisodes romancés pour créer chez le public visé à la fois une espèce d'addiction mais aussi un défoulement de ses propres passions. *Montecristo* se démarque à la fois de par son succès et de par son originalité dans son approche de la dernière dictature militaire.

Biens que partir d'un bouleversement dès le début de l'histoire pour arriver à une deuxième situation qui joue finalement le véritable rôle de situation de départ au récit,

138 JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, PUF, cool. Ecriture, 1992

¹³⁹ Voir les articles de presse de Nora Mazziotti et d'Esteban Landau au sujet de la *telenovela Montecristo* (Annexes 7 et 8)

c'est un mécanisme que l'on retrouve dans l'œuvre d'Alexandre Dumas. On ne peut parler d'un effet de style de la part du scénariste. Ce qui est cependant novateur, c'est de rebondir sur ce dispositif narratif pour en créer un autre, pour développer une autre histoire, en parallèle, dont l'héroïne, cette fois-ci, est Laura. L'élément perturbateur qui est l'assassinat du personnage principal dès le premier épisode. C'est donc la mort d'un personnage qui est finalement la naissance du récit. Un récit, qui dès le départ, est donc basé sur un mensonge.

Même s'il est propre aux *telenovelas*, en effet, de traiter le thème du secret ou des non-dits, dans celle qui nous intéresse, ce sujet a d'autant plus d'importance qu'il est le point essentiel de la problématique dans le sens où c'est finalement à cause du secret de Marcos et de son père que ceux-ci se voient dépossédés de tout ce qu'ils ont construit et qu'ils tentent de sauver. Mais il naît aussi de la haine de Santiago lorsqu'il découvre qu'il a été non seulement trahi mais que Marcos a également épousé sa promise. Et son désir de vengeance naît de cette dépossession, et le conduira à élaborer une stratégie de vengeance, par intrusion au sein même du « mal ».

L'autre vérité cachée est bien évidemment celle de la véritable identité de Laura, ce qui la conduit dans une quête identitaire à partir du milieu de la série et ce jusqu'à la fin. Mais nous y reviendrons. Dans le schéma quinaire auquel nous faisons allusion plus haut, on remarque que tout récit se termine par le rétablissement du rééquilibrage final. Pourtant, dans *Montecristo*, la question est de savoir si dans la situation finale on peut véritablement parler d'équilibre ou de rééquilibrage. Dans le sens où les « méchants » sont punis et que Santiago retrouve enfin sa famille, on peut dire que oui, un certain équilibre est rétabli.

Ceci étant dit, comme nous le verrons plus loin, on ne s'attardera pas sur le jugement prononcé –ou non, et c'est bien là le cœur de la problématique- des véritables coupables. Ils ont payé de leur vie, certes, pour des crimes commis dans la contemporanéité de l'œuvre ou bien dans le passé, mais ils ne sont pas condamnés par un tribunal.

Si l'Amérique Latine est à l'origine de nombreuses séries que l'on pourrait qualifier de légères durant ces trente dernières années, elle n'est pas moins marquée par une réalité souvent conflictuelle dont les traces, les traumatismes sont ancrés dans les consciences et dans la mémoire collective. On aurait pu penser que la trame de l'histoire de l'Argentine -et de tous les pays du continent latino-américain qui connurent des dictatures militaires à la fin des années 70- pourrait être un thème intéressant à l'élaboration d'une telenovela. Aujourd'hui c'est fait. La répression militaire, toujours ancrée dans les esprits aujourd'hui, la disparition de nombreux « opposants » au régime, le vol des bébés, la création de l'association des Mères et Grand- mères de la Place de Mai qui en découle, leur recherche perpétuelle et désespérée pour retrouver leurs enfants ou leurs petits- enfants ainsi que les témoignages de ceux qui récupérèrent leur identité volée, tous ces éléments constituent la matière pour un véritable roman. En Argentine, en 2006, cette telenovela se démarque notablement des autres et atteint un niveau d'audience record. *Montecristo* traite du vol des bébés et de la dictature militaire entre 1976 et 1983.

Montecristo et son incontestable succès soulève toutefois plusieurs questions : peut-on la qualifier de telenovela traditionnelle ? Respecte-t-elle les lois du genre ? Jusqu'à quel point la fiction télévisée est fidèle à l'histoire et à l'œuvre d'Alexandre Dumas ?

Durant les premiers mois de ces recherches, et après la relecture plus approfondie du *Comte de Monte-Cristo*, deux questions essentielles se sont imposées : comment adapter aujourd'hui à l'écran, dans un format particulier qui est celui de la telenovela, une œuvre qui date du XIX^{ème} siècle ? Ensuite, comment cette *novela*, dont l'argument est préalablement connu du spectateur, va-t-elle être perçue par le public ?

Deux éléments dans la narration de *Montecristo* sont importants et marquent quelque chose de nouveau dans le genre et en fait aussi toute sa particularité. Il s'agit de la rapidité et de la quantité. C'est également à travers ces termes que l'on peut effectivement parler de véritable « machine ». En effet, dans *Montecristo* les actions se

succèdent, dans un rythme effréné et ce sans arrêt, sans pause, sans étirement du temps comme il en est question dans la majorité des *telenovelas*. La machine ne s'arrête jamais. Et dès lors qu'une situation atteint son point culminant, une autre se met en marche. Ainsi, dès la résolution d'un premier problème, une deuxième narration va se mettre en place entraînant avec elle son élément perturbateur, ses propres péripéties et la résolution. Et il en est ainsi tout au long des chapitres.

Dans *Montecristo*, il y a plusieurs éléments à développer. Et tout aussi profonds les uns que les autres. Il n'y a pas de répétition, on ne rejoue jamais deux fois les mêmes choses. Peut-on alors parler de transgression ou de subversion du genre *telenovelesque* ? Si on se réfère à la définition du terme transgression, il s'agit d'un nom latin, *transgressum*, de *transgredi* qui signifie aller au-delà. Pour l'*Encyclopédie Larousse 2006*, cela se définit comme « *ne pas obéir à un ordre, à une loi, ne pas respecter, enfreindre et violer* ». En ce qui concerne le terme subversion, il s'agit d'un nom du bas latin *subversio* qui désigne l'action visant à saper les valeurs et les institutions établies. Ce qui est plus intéressant encore, c'est la polyphonie du mot « saper ». En effet, cela signifie à la fois « *creuser sous les fondements d'une construction, un sape, pour provoquer son écroulement* » ; mais également « *en parlant des eaux, entamer une formation à sa partie inférieure et y causer des éboulements* » ; enfin « *chercher à détruire quelque chose par une action progressive et secrète* ». ¹⁴⁰ Si on se réfère à ces deux définitions que je choisis d'admettre comme les plus proches, il est intéressant de voir que dans la transgression, il n'y a pas de perte de valeurs acquises mais simplement un contournement, un dépassement de ces valeurs. En ce qui concerne la subversion, en revanche, la notion de destruction est bien présente. Il s'agit non seulement d'un anéantissement de qui a été mais également une idée assez violente de pulvérisation de codes ou de valeurs. Nous savons que ce qui, entre autres, fait la différence entre *Montecristo* et d'autres *telenovelas* dites plus classiques, c'est ce non-respect des codes intrinsèques au genre. Nous allons donc voir comment cette désobéissance s'opère et s'il

140 Encyclopédie Larousse 2005

y a ou non restauration de certains codes ou de certaines valeurs qui feraient que finalement, la série serait plus transgressive que subversive.

Le premier récit est celui qui met en scène le triangle amoureux Santiago-Laura-Marcos. La jalousie de Marcos de la réussite de son ami mais aussi du couple que forme Santiago-Laura est un premier moteur narratif que le spectateur connaît bien. Ce recours à la jalousie et au triangle amoureux est bien connu du public qui s'attend alors, dès le premier chapitre, à suivre une histoire d'amour, de haine et de jalousie, ressorts classiques au genre. Le deuxième récit, quant à lui, est celui qui commence dès le premier chapitre, quand Alberto Lombardo apprend sa mise en inculpation dans un dossier concernant ses agissements durant l'époque de la dernière dictature militaire en Argentine. La colère de ce dernier, qui voit s'écrouler l'empire qu'il vient de construire, se retrouve alors dans une situation critique où la seule échappatoire, pour lui, serait de faire disparaître le juge d'instruction à charge de ce dossier compromettant, le juge Horiacio Díaz Herrera. On pourrait alors dire qu'il est question ici de deux personnages pris dans un engrenage infernal dont la quête absolue est la recherche incessante de conquérir Laura pour l'un et de faire taire le juge pour l'autre; et ce, même si cela doit passer par la transgression des règles.

Nous l'avons vu dans la première partie, une des clefs de la réussite d'une bonne *telenovela*, c'est de laisser le spectateur dans l'attente, le tenir en haleine par la mise en place d'une « accroche ». Cela permet à la fois de saisir l'attention mais aussi de fidéliser le public et, par une stratégie narrative de prévisibilité, le sujet « regardant » peut se dire : « mais je sais ce qui va se passer » ; et il regardera l'épisode suivant pour confirmer son sentiment. Chaque épisode commence et finit de la même façon et si, pour *Montecristo*, le début ne respecte pas toujours les codes de cette structure, pour ce qui est des dernières minutes de chaque épisode, on peut affirmer que c'est le cas. En effet, la narration se termine presque toujours sur un rebondissement. La construction et le montage contribuent à donner cet effet : soit l'épisode se termine brusquement, soit le récit s'étire exagérément sur de larges plans, comme pour fixer la scène dans l'esprit du spectateur et qu'il se projette ainsi au lendemain. On peut donc dire que si par de

nombreux côtés, *Montecristo* se démarque des autres séries plus classiques, elle reste tout à fait conforme à la structure même du genre.

Chaque épisode de chaque *telenovela* est finalement un microcosme : ils sont construits de la même manière, ont une structure linéaire dans la narration mais circulaire dans le fait qu'ils commencent d'une façon très lente et finissent par une note de suspense. Ce microcosme n'est autre que le macrocosme de l'œuvre dans sa totalité. Dans la *telenovela*, le temps est comme arrêté, paralysé, attrapé et replié sur lui-même comme une feuille de papier; il ne se passe rien. Rien de nouveau du moins. Le temps ne s'écoule que lorsque de nouveaux éléments viennent perturber le récit. L'intérêt, avec *Montecristo* est donc dans la résolution de ces problèmes ponctuels qui s'ouvrent sur de nouvelles péripéties et ce jusqu'à la fin, la grande résolution finale. Une fin généralement très arbitraire d'ailleurs car elle pourrait elle-même déclencher un nouveau récit. Elle suspend le temps. Mais ne nous apprend rien. Elle soulève des questions parfois sociales, politiques, éthiques ou de la vie quotidienne. Mais n'y répond finalement pas. Pas en profondeur en tout cas. Le temps est alors linéaire dans le sens où il y a une évolution voire même parfois une transformation des personnages, mais dans la structure de la *telenovela*, le temps est cyclique. :

El tiempo en la vida doméstica es múltiple. Nos enfrentamos al tiempo del calendario -el tiempo de la nación según sus períodos estacionales y rituales-; nos enfrentamos con el tiempo de todos los días -el tiempo de la rutina, del trabajo, del ocio y del sueño, el tiempo libre y el comprometido-; nos enfrentamos con el tiempo de la vida -el tiempo de una biografía, de la memoria y del mito, de las esperanzas futuras y de nuestros temores-. Los programas de televisión nos ofrecen una vía de acceso a pasados y futuros: los nuestros y los de otros5. El ordenador ofrece la promesa de acceso al compromiso con el futuro (y con el presente) en la nueva era de la información.¹⁴¹

¹⁴¹ SILVERSTONE, Roger, *De la sociología de la televisión a la sociología de la pantalla. Bases para una reflexión global* (De la sociologie de la télévision à la sociologie de l'écran. Les bases d'une réflexion globale) , Telos, n°22, Fundesco, Madrid, 1990 (Le temps dans la vie familiale est multiple. Nous sommes confrontés au temps du calendrier –le temps de la nation selon ses saisons et ses rituels- ; nous sommes confrontés au temps du jour après jour –le temps de routine, du travail, des loisirs et du sommeil, le temps libre et le temps occupé- ; nous sommes confrontés au temps de la vie –le temps d'une biographie, de la mémoire et du mythe, des espoirs futurs et de nos peurs-. Les programmes de télévision nous offrent la promesse d'un accès à l'engagement envers le futur (et avec le présent) dans une nouvelle ère d'information).

Dans le cas de notre objet d'étude, nous le verrons plus longuement dans la deuxième partie, c'est ce va-et-vient permanent entre le temps fictif, le temps domestique, comme l'explique l'auteur, mais également le temps réel, celui qui se déroule en parallèle avec la transmission de *Montecristo* –disparition de témoins, Procès menés contre des ex-tortionnaires ayant agit durant la dernière dictature militaire- qui va ouvrir le champ à une autre façon d'appréhender la réalité. Le spectateur, depuis cette perspective, devient alors acteur dans ce temps domestique mais également, nous le verrons plus loin, acteur social dans un contexte qui se déploie en quasi simultanéité avec l'émission de la *telenovela*.

1.4.1.3. L'espace

L'histoire se situe en Argentine et le premier et deuxième épisode au Maroc. Cependant, *Montecristo* convoque le texte d'Alexandre Dumas. Le récit fait donc appel à un roman français du XIX^{ème} Siècle et donc, par conséquent, convoque la France non pas en tant que pays mais plus symboliquement pour les idées qui lui sont attachées. Un récit atemporel, transposé à la période contemporaine, à l'Argentine du XXI^{ème} Siècle, une Argentine qui cherche, à travers la réouverture des dossiers concernant son histoire, la vérité, ou du moins une façon de dire ce qui a été tu : les douleurs du passé, les disparitions forcées de personnes, les *appropriations illégales* d'enfants, la torture, la mort¹⁴².

Le montage alterné ou parallèle de plusieurs séquences nous donne souvent la sensation d'un espace indéfini, que l'on n'arrive pas à saisir, d'un espace qui nous échappe. C'est donc la narration qui s'approprie le lieu : les événements ont lieu. Le récit s'approprie les différents espaces cités et ce sont les actions qui vont définir l'espace comme « positif » ou « négatif » selon les actions qui s'y déroulent. Ce sont les événements qui chargent les lieux de l'intensité dramatique.

¹⁴² Thèmes que nous développerons dans les deuxième et troisième parties de ce travail.

A ce sujet, Jacques AUMONT cite, dans *L'Analyse des films*, un article de Stephen HEATH intitulé *Narrative Space*:¹⁴³

« Heath montre que l'espace se construit, dans le cinéma narratif classique, par une série d'implications du spectateur (par le jeu des points de vue et des regards), et que c'est dans cette implication que se construit la narration filmique [...]. Ce que finalement l'article de Heath suggère, c'est que le cinéma narratif travaille à transformer l'espace (plus ou moins indifférencié, simple résultat des propriétés mimétiques de base de l'appareil filmique) en lieu, c'est-à-dire en espace vectorisé, structuré, organisé en vue de la figuration qui s'y déroule, et affectivement investi par le spectateur de façon différenciée, indéfiniment changeante à chaque instant ».

Ajoutons également l'importance, dans notre objet d'étude, du mouvement. En effet, les déplacements des personnages de la maison où vit le « clan Santi » à celle des Lombardo au fur et à mesure des bouleversements narratifs sont très fréquents. Il semblerait que les lieux représentés soient polarisés en deux pôles : l'un « positif », l'espace des « bons », et l'autre « négatif », celui des « méchants ». C'est le spectateur qui, à travers les actions des personnages, est conduit tour à tour d'un espace à un autre, et le définit petit à petit, au fil de la montée de l'intensité dramatique comme espace polarisé. Les plans rapprochés et les surcadrages (filmés dans des encadrements de portes très souvent) enserrant le personnage, comme prisonnier entre deux espaces. Le spectateur, encore une fois, est assigné tour à tour du côté des « bons » ou des « méchants ». Ainsi, on peut dire que la *stéréotypisation* des personnages, de leur rôle dont ils sont les porteurs, ne s'applique pas seulement à eux mais, d'une certaine façon, vient aussi contaminer les lieux qui ne sont plus neutres. Ils entrent eux aussi dans cette monopolisation massive du bien et du mal.

L'espace se définit également par les personnages qui le régissent. Se dessine alors un espace polarisé entre celui du « Bien » et celui du « Mal ». La maison de Santiago est définie comme étant un havre de paix dans lequel viennent se reposer les personnages après chaque sortie à l'extérieur, un « dehors » décrit comme néfaste.

143 AUMONT Jacques et MARIE Michel, *L'Analyse des films* pp. 135-136

Ainsi, viennent se greffer petit à petit tous les personnages de la série qui se rallient à sa cause. On voit donc arriver Milena, rejetée par Marcos à la suite d'une querelle, mais aussi Lola, la deuxième femme d'Alberto, elle aussi maltraitée et rejetée par ce dernier.

Les couleurs qui prédominent sont le rouge et le jaune, une palette de couleurs chaudes, la lumière est toujours tamisée, indirecte plutôt, les portes souvent fermées vont délimiter, cloisonner, morceler l'espace. Les nombreuses clôtures, portails, portes qui pourraient empêcher l'accès à l'intérieur de la maison sont significatives de cet enfermement du clan sur lui-même. L'espace des Lombardo quant à lui est filmé en plans plus serrés, on a une sensation d'étouffement, d'asphyxie dès lors que la caméra pénètre les lieux. Et cette sensation se renforce à mesure qu'avance l'histoire. Dans les derniers épisodes, celle-ci se convertit en un lieu de débauche – drogue, alcool, prostituées-. La propriété des Lombardo devient alors rapidement un piège tendu qui se transforme à la fin comme un véritable espace diabolique, lieu de refuge du clan des « méchants » et qui engloutit Alberto. C'est du souterrain construit par Santiago dans sa propre maison, véritable laboratoire scientifique d'où il observe (grâce aux caméras cachées dans la maison d'Alberto) le quotidien de son ennemi, que surgira la vérité. Une fois secrets de ses adversaires mis à jour, il ne restera plus qu'à Santiago et à son « clan » de livrer les informations –capitales- au Juge d'Instruction chargée de l'affaire.

La série comporte également de nombreux plans montrant des sentiers, des chemins, des routes. Très souvent, il s'agit de la célèbre *Avenida 9 de Julio* de Buenos Aires qui est représentée. Ces plans sont soit insérés dans le récit entre deux scènes faisant office de raccord, soit il s'agit de séquences en voiture ou de courses poursuites. Ces sentiers sont la plupart du temps filmés de façon à partager spatialement le cadre en deux, matérialisant ainsi une dichotomie. On parlera donc davantage de passage d'un espace polarisé à un autre, d'un cheminement. On pourrait alors prolonger cette idée avec l'analyse de la quête identitaire de Santiago mais aussi de celle de Victoria, comme nous l'approfondirons dans la deuxième partie de cette étude. L'idée d'un franchissement de quelque chose, d'un passage d'une « vérité » à une autre.

1.4.1.4. Le temps narratif

On peut distinguer, dans *Montecristo*, plusieurs temps du récit : l'ordre suivant lequel se déroulent les actions, la durée qu'elles ont, leur rythme ou même la fréquence à laquelle elles se répètent, l'organisation du récit est linéaire. Cependant, le discours des personnages introduit une structure plus complexe avec des analepses : les personnages évoquent des faits qui se sont passés, dont les conséquences se retrouvent dans le temps présent, le temps dans lequel se déroule l'action. Ces faits vont conditionner ce présent. Cela fait surgir un autre ordonnancement chronologique qui se superpose sur la linéarité du récit. Il y a donc un double fil temporel.

On peut également noter certaines anticipations des actions quand, toujours dans le discours, les personnages racontent ce qui va se passer par la suite, soit par hypothèses émises de leur part, soit parce qu'ils ont des éléments qui permettent de certifier leurs dires. On peut distinguer, au cours des épisodes, plusieurs ellipses temporelles, quand certains événements sont passés sous silence et que le spectateur peut alors supposer ce qui n'est pas montré. On joue alors sur un effet de ralenti et un son extradiégétique qui est la bande-son originale de la *telenovela*, elle aussi dans une version ralentie, et des effets de « flou » dans l'image.

L'écrivain Jean MOTTET, auteur de *Série télévisée et espace domestique : la télévision, la maison, le monde*, expose la théorie selon laquelle avec la télévision, les structures narratives changent, surtout en ce qui concerne le cadre spatio-temporel. Bien que l'étude de J. MOTTET soit faite à partir de *soap operas* et non de *telenovela*, il nous semble intéressant de voir en quoi consistent ces modifications :

« (...) au cinéma, quel que soit le poids de réalité de l'image, sa proximité au monde, la puissance narrative du film contraint la forme perceptible du temps à se glisser dans les structures narratives fictionnelles [...] La situation est tout autre à la télévision où le temps se plie au contraire avec réticence aux lois de la narration fictive pour se fondre dans un temps social, un temps de la vie et du monde. Nous obtenons alors une autre temporalité, une autre façon de penser et de dire le

temps, un type de récit appartenant à une autre tradition narrative, moins prestigieuse que les arts narratifs, mais tout aussi centrale dans nos sociétés ».

Qu'il s'agisse de *soap operas* ou de *telenovela*, la stratégie est toujours la même : établir un contact avec le spectateur et le plonger dans un éternel présent, celui de la durée des actions. Alors que pour d'autres *telenovela*, si on regarde attentivement l'insertion dans chaque début d'épisodes, on s'aperçoit que l'entrée « en matière » se fait en douceur, on constate que dans *Montecristo*, cette insertion est beaucoup plus abrupte. Nous parlerons alors plutôt d'une immersion « in media res », tant la vitesse à laquelle le spectateur se retrouve plongé au cœur de l'action est particulièrement succincte.

Montecristo échappe aux lois habituelles de la narration des *telenovela*, notamment dans ses rapports avec la durée des actions ou les débuts et fins de séquences. En maniant avec prudence le terme, nous parlerions toutefois ici d'une certaine forme de violence visuelle ou du moins un bouleversement abrupt du pacte narratif qui donne à *Montecristo* sa spécificité et suscite son questionnement.

Dès le premier épisode, en effet, le spectateur est corrélativement plongé dans l'action qui se déroule sous son œil attentif mais également au cœur du problème, au cœur de l'histoire. Dans son ouvrage *L'Analyse morphologique du récit*, Paul LARIVAILLE décrit un type de schéma narratif qui est le schéma « quinaire », schéma qui a d'abord été utilisé pour décrire la structure élémentaire des contes. Il propose ainsi cinq moments de la narration : la situation initiale (le décor est planté, le lieu et les personnages introduits et décrits), la complication (perturbation de la situation initiale), l'action (les moyens utilisés par les personnages pour résoudre la perturbation), la résolution (qui est la conséquence de l'action) et enfin la situation finale (résultante de la résolution, elle rend l'équilibre final possible). Dans l'approche narratologique de l'œuvre, il semblerait donc que dès le début de l'histoire, les personnages soient plongés dans la perturbation, avant même que le décor, les lieux ou les personnages ne soient exposés.

Nous venons de voir, à travers l'étude de la structure, que la *telenovela Montecristo* échappe aux lois habituelles du récit. Nous avons également remarqué, à travers l'étude du temps, que d'une certaine façon, le présent du récit était conditionné par des faits passés. De plus, nous avons vu que la perception se fait par la reconstruction de la part du sujet. Que faut-il en conclure? D'abord, qu'il y a une interaction entre l'objet et le sujet, qui modélise la réalité à travers le prisme de sa propre perspective. Ensuite, qu'il y a une interaction entre le sujet qui produit la *telenovela* et l'objet qui se retrouve alors marqué par cette même réalité du sujet. Ainsi, à travers ces deux perspectives, celle du sujet réceptif et celle du sujet producteur, ne pourrait-on pas établir un portrait du sujet culturel ?

1.4.2. L'intrigue ou l'éclatement de la trame conventionnelle

Le traitement que M. Camaño et A. Lorenzón font de *Montecristo* leur permet d'innover au niveau de la structure narrative de la *telenovela*. Pour le spectateur non averti, habitué à la *telenovela* traditionnelle, suivre la série c'est aussi participer d'une certaine forme de déconstruction puis de reconstruction du réel, mettre en relation des éléments qui appartiennent à la fiction¹⁴⁴ et d'autres qui appartiennent à la réalité en commun et en tirer une réflexion. Le spectateur devient actif et non plus passif, il peut associer ce qu'on lui donne à voir avec ce qu'il sait déjà de sa propre histoire personnelle. Ce retour fait ainsi presque brutalement mais injectivement aussi va le choquer, le sortir de son état de simple spectateur passif. Il s'agit ici de montrer le

¹⁴⁴ Selon de dictionnaire de la langue française, la fiction est la construction imaginaire consciente ou inconsciente se constituant en vue de masquer ou d'enjoliver le réel. (Quasi-)anton. *réalité. Cette île imaginaire devint l'objet de toutes mes rêveries; dupe de mes propres fictions, j'y pensais sans cesse; j'y transportais en idée celle que j'aimais* (Duras, Édouard, 1825, p. 174). *J'ai beau fouiller le passé je n'en retire plus que des bribes d'images et je ne sais pas très bien ce qu'elles représentent, ni si ce sont des souvenirs ou des fictions* (Sartre, *Nausée*, 1938, p. 51)

caractère novateur de la structure narrative de ce produit culturel. Pour ce faire, nous nous intéresserons à la désarticulation narrative.

Montecristo rompt avec le principe de l'intrigue unique et simple. En effet, l'écriture de R. Camaño et d'A. Lorenzón ne se fige pas autour d'une histoire centrale avec une action principale mais bien sur une introduction d'un deuxième récit, comme nous l'avons vu. Contrairement à la telenovela traditionnelle qui se caractérise par un parfait agencement de l'intrigue, *Montecristo* fait apparaître un métarécit, plus complexe, qui implique non seulement une problématique qui appartient au domaine politique (fait rare pour une œuvre de fiction comme la *telenovela*) mais qui de plus implique également des faits tirés du réel. Le récit ainsi fragmenté se divise entre -dans une première histoire- la recherche perpétuelle de vengeance de la part de Santiago, et – dans la deuxième- celle de Victoria pour faire éclater la vérité. Ces deux récits vont s'entrelacer jusqu'au dénouement final. On peut alors se demander si cette désarticulation narrative ne perd pas parfois le spectateur qui, comme nous l'avons dit, doit participer activement à la construction de l'œuvre.

L'histoire est racontée par un narrateur : dans le monologue du début, c'est Santiago qui parle. Dans la *voix off* que l'on retrouvera à quelques occasions dans l'œuvre -lors des pensées du personnage- Dans le monologue, c'est Santiago qui annonce l'histoire. Pour autant, dans cette telenovela, les différents narrateurs s'expriment quand ils en ont l'occasion, eux aussi, à l'occasion de réflexions personnelles introduites par les voix off qui accompagnent les images. Le premier chapitre met en place les premiers jalons de l'histoire où Santiago rend compte au spectateur de ce qui l'a amené à nos jours, des événements qui l'ont conduit à ce grand retour en 2006 où il veut se venger. Le narrateur est ici un « je » (Santiago).

Nous venons de présenter, dans cette première partie, les origines du genre *telenovelesque*, patchwork multiculturel qui fait appel à différents univers populaires. Nous avons constaté que la *telenovela* réunit toute une mémoire collective de certaines pratiques culturelles en Amérique latine. Nous avons également analysé, à travers une

rétrospective de la naissance de la télévision en Argentine jusqu'à nos jours, les relations qui ont pu s'établir, à travers le XXème siècle entre politiques gouvernementales et programmations télévisées. Nous avons pu également conclure que, dans une approche de la réception de la *telenovela*, le sujet culturel qui est convoqué est à la fois collectif et individuel et que le sujet réceptif portent en lui les marques de la société dont il est issu – que ce soit les cadres sociaux ou les cadres mentaux- et de l'idéologie qui, non-consciemment, passe à travers lui.

Introduction à la deuxième partie

Nous nous proposons d'analyser, dans cette deuxième partie, le contexte à la fois social dans lequel s'inscrit la telenovela *Montecristo*. Il nous semble en effet intéressant de lier l'œuvre elle-même à ce qui l'a rendue possible, nous entendons par là, son apparition dans un lieu et un temps déterminés.

Nous considérons qu'il serait réducteur d'étudier le « phénomène télénovellesque », que nous désignons ainsi au vu des conclusions apportées dans la première partie de cette thèse, concernant à la fois l'audience mais aussi à l'expansion du genre au niveau mondial, comme une forme close sans essayer de le comprendre dans son environnement. De plus, ce produit culturel qu'est *telenovela* et dont nous en avons préalablement énoncé les caractéristiques, est aujourd'hui l'aboutissant de transformation d'autres formes qui lui préexistent, d'autres genres littéraires ou télévisés que nous avons exposés dans la première partie.

Enfin, la *telenovela Montecristo*, qui est plus précisément l'objet principal de notre étude, s'inscrit dans un environnement spatial particulier qui est l'Argentine où les tensions politiques et sociales sont perceptibles à bien des niveaux. C'est une des raisons qui nous ont amené à nous intéresser plus attentivement à cette série. Une des questions de départ pour notre recherche fut donc de savoir si effectivement les marques de ces conflits (que nous décrivons au cours de l'analyse) se retrouvent ou non dans l'objet de notre étude et, si tel est le cas, sous quelle forme.

A partir des années 80, la sociocritique cherche à définir le lieu spécifique de sa recherche en utilisant de nouveaux outils conceptuels : le *sociotexte*, le *co-texte* et le *sociogramme*. Et bien que la sociocritique cherche à se démarquer du structuralisme, modèle trop contraignant qui ne lui permet pas de rendre compte de toute la potentialité de l'œuvre, il est néanmoins important de revenir sur cette notion, dont le

sens est parfois difficile à limiter. De plus, dans l'analyse formelle de *Montecristo*, nous nous appuyerons sur certaines notions que nous voudrions préalablement définir brièvement dans la partie qui suit.

Dans son ouvrage *L'Analyse des films*, Jacques AUMONT¹⁴⁵ propose d'étudier le film comme « texte » et c'est en ce sens que j'aborderai l'analyse de mon objet : en l'analysant comme « texte sémiotique ».

« Ainsi, les instruments dont dispose l'analyste – et, corrélativement, les objets d'analyse particuliers et les voies d'approche d'un film donné – sont nombreux, pour ne pas dire innombrables. Ce qui guette l'analyse de films, c'est donc entre autres la dispersion (quant à l'objet) et l'incertitude (quant à la méthode). C'est en grande partie pour parer à ces dangers qu'est née la notion d' « analyse textuelle ». Si nous lui donnons, dans ce livre, une place aussi visible, ce n'est pas parce qu'elle est d'une nature essentiellement différente, encore moins parce qu'elle apporte une solution toute faite à toutes les difficultés, mais pour deux types de raisons plus limitées : la notion de « texte » pose la question fondamentale de l'unité de l'œuvre et de son analyse ; de façon plus contingente, l' « analyse textuelle » a souvent été, non sans malentendus, une sorte d' « équivalent général » de l'analyse tout court ». ¹⁴⁶

La question, pour le travail qui nous intéresse ici, est de savoir si *Montecristo* est un texte qui porte en lui les marques des conditions socio-historiques qui lui préexistent et qui préexistent également au public qui le suit, au destinataire dans le sens narratologique du terme.. Cette étude nous permettra donc de déchiffrer ces marques ainsi que de percevoir et comprendre la socialité du texte. En amont, nous reviendrons donc brièvement sur le contexte social et politique de l'Argentine à partir de la dernière

¹⁴⁵ AUMONT Jacques, MARIE Michel, *L'Analyse des films*, Nathan cinéma, 2^e édition, Paris 1988 p.66

¹⁴⁶ AUMONT Jacques, MARIE Michel, *Ibid*

dictature militaire¹⁴⁷ à la crise de décembre 2001. Des attentes déçues, des promesses, intrinsèques à la joie qu'avait apportée le retour à la démocratie non accomplies conduisent l'Argentine vers la crise de décembre 2001. *Montecristo* apparaît cinq ans plus tard en 2006, dans un contexte social et politique qui découle de cette crise de 2001, comme nous le définirons dans la troisième partie de ce travail. Mais d'ores et déjà, il est à noter que, comme nous allons le voir, la série va mettre en scène, au quotidien, une nouvelle réalité.

¹⁴⁷ Comme nous l'analyserons plus loin, les marques sociales présentes dans la telenovela *Montecristo* se réfèrent à la dernière dictature militaire. C'est pour cette raison que nous délimitons notre propos de cette période jusqu'à nos jours.

Deuxième partie : Montecristo, du glissement d'un modèle au bouleversement des codes du mélodrame : l'émergence d'un nouveau sujet culturel.

2.1. Vers le bouleversement des codes du mélodrame

2.1.1. Entre déconstruction et reconstruction : le bouleversement des codes du mélodrame

Si l'on considère que chaque œuvre porte en elle sa propre vision du monde, qu'elle est un microcosme à elle seule, si l'on estime qu'elle est la matérialisation d'une voix qui s'exprime pour construire l'œuvre qui l'englobe, nous pouvons ici nous interroger sur l'interprétation de la réalité que donne la *telenovela Montecristo*. Et même si on ne peut que se limiter à représenter, partiellement ou totalement, le réel, la particularité de *Montecristo* est de présenter un autre discours que celle que l'on retrouve dans les topiques du genre.

Les réflexions menées dans la première partie de cette thèse ont permis de voir quelles sont les spécificités de la *telenovela*, et, comme nous l'avons souligné, le genre se caractérise à la fois par sa structure particulière ainsi que les personnages, porteurs de valeurs communes ou différentes que l'on voit apparaître d'une façon perceptible dès le début du récit. Cela donne le ton, crée un cadre dont le spectateur connaît parfaitement les codes et sait en déchiffrer les indices laissés par le scénariste. On pourrait dire en cela que le premier épisode d'une série, comme une préface, rassemble en lui toutes les thématiques qui vont être abordées au cours du récit mais également nous présente les différents personnages et pose les premiers jalons de l'intrigue.

Il s'agit à présent d'évaluer en quoi la structure de notre objet d'étude se démarque des productions qui lui préexistent. Comme toute pratique culturelle, la *telenovela* a une fonction narrative dont le schéma, constant, se fonde sur les relations

amoureuses passionnées et ses déviations, entre une continuité et une discontinuité des histoires d'amour présentées dès le début. De ce fait, comme nous l'avons dit, un des constituants majeurs du fonctionnement de ce type de récit est la rupture du couple idyllique. L'objet perdu devient donc le moteur de l'histoire et la vengeance en devient le motif. *Montecristo* est une de ces telenovelas qui s'appuie ainsi sur un récit d'amour et de vengeance. Et c'est bien ce que présente le titre et son intertitre : *Montecristo*. Jusqu'ici, tout semble tout à fait conforme au genre et le spectateur, conscient des tensions qui vont lui être proposées, est dans l'attente du déroulement du conflit ainsi que de son dénouement. C'est ce que nous avons qualifié, dans la première partie, comme « premier récit ».

2.1.1.1. La vengeance comme moteur de l'histoire

Avant d'aller plus loin, il nous apparaît intéressant de revenir sur la notion de vengeance¹⁴⁸. Dans de multiples sociétés la vengeance a été institutionnelle, et, sous bien des formes, l'instrument de réparation des torts subis. Si l'on considère la vengeance comme un acte provenant de la frustration -justifiée ou non-, alors elle est un acte d'origine émotionnelle, passionnelle ou non, auquel on ne peut se soustraire. Dans le genre qui nous intéresse, celui de la *telenovela*, nous considérons que cette définition de la vengeance est la plus proche de ce que nous pouvons entendre comme tel.

Mais qu'est-ce que « la vengeance » ? Une autre définition souligne que la vengeance est « l'action par laquelle une personne offensée, outragée ou lésée, inflige en retour et par ressentiment un mal à l'offenseur afin de le punir »¹⁴⁹. Néanmoins, dans la Grèce antique la vengeance, la *némésis*, fut d'abord une idée morale. Elle devint ensuite une véritable divinité, *Némésis*, la déesse de l'équité, qui agissait chaque fois que la démesure des mortels, l'*hybris*, mettait l'équilibre de l'univers en danger. Pour reprendre une définition du dictionnaire d'Anatole BAILLY, *Némésis* était « la déesse

¹⁴⁸ Dans l'encyclopédie Le Petit Larousse, nous retrouvons la définition suivante : « Action de se venger, de se dédommager d'un affront, d'un préjudice »

¹⁴⁹ <http://www.cnrtl.fr/definition/vengeance>

grecque de la Vengeance et de la Justice distributive»¹⁵⁰. Némésis n'accomplissait donc pas des *vengeances aveugles* ; elle n'avait en fait qu'une fonction essentielle : empêcher les orgueilleux mortels de devenir les égaux des dieux. Pour revenir aux origines bibliques de la vengeance, Il ne serait guère difficile de retrouver les épisodes bibliques de l'Ancien Testament qui narrent de nombreux actes de vengeance. La loi du Talion est d'ailleurs une tentative de rapprocher la vengeance de la justice, en faisant en sorte que la riposte infligée au coupable soit équivalente au dommage subi par la victime. De plus, n'oublions pas que dans l'Antiquité, on trouve également, pour signifier l'idée de « vengeance », chez Hérodote par exemple, le mot *tisis*. La *tisis* est la vengeance considérée comme châtiment, comme punition. Au pluriel ce terme désigne « *les Furies vengeresses* ». De plus, notons que dans l'antiquité le plaisir à se venger et faire souffrir fut longtemps considéré comme « un plaisir des dieux ». On retrouve alors le sens d'une vengeance qui rétablit un équilibre. C'est cette idée qui nous intéresse particulièrement dans le cas de notre étude. En effet, et nous développerons cette idée dans une analyse consacrée au héros, Santiago c'est celui qui va se venger mais également rétablir l'ordre. La question a été de savoir comment s'organise ce rapport étroit entre vengeance et justice qui sous tend le récit. Il sera donc pertinent d'analyser comment la *telenovela* reprend à la fois les topiques universels du concept de vengeance mais dans une idée de substitution à la justice divine.

Dans un entretien avec Marcelo Camaño en Mai 2009 (voir annexe 17), le scénariste me confiait que l'adaptation du roman à la *telenovela* avait été respectée dans le sens où il tenait compte de l'esprit de vengeance du personnage d'Alexandre Dumas. Dans son élaboration cependant, le prétexte à la vengeance se démarque de celui de l'œuvre originale car il ouvre le pas vers une autre histoire, vers un nouveau récit quasiment metadiégétique :

« Cuando empezamos a trabajar sobre la adaptación, primero al presente y luego a la Argentina, tuvimos en cuenta que en el "Conde de Monte Cristo" el disparador de la historia es una cuestión política: una carta de Napoleón que Edmond Dantes

¹⁵⁰ <http://www.cnrtl.fr>

*debe entregar y eso provoca que lo metan preso sin retorno*¹⁵¹

Ainsi, de tous les thèmes que les scénaristes de *Montecristo* auraient pu aborder, ils en ont choisi un qui contenait déjà en lui-même un fond politique suffisamment fort pour justifier l'assassinat d'un juge, justifier également que Santiago soit condamné et que tout ceci ait des répercussions sur le présent narré et dont les conséquences donneraient lieu au deuxième récit. En effet, le thème qui lui parut le mieux convenir à ce pari audacieux était « *el tema de la ultima dictadura militar* » :

«... nos pareció que iba a tener una base sólida para justificar todos los conflictos. Porque estamos hablando de una cuestión social que es una herida abierta para toda la sociedad argentina»¹⁵²

explique Marcelo Camaño, en appuyant la dichotomie entre vengeance et justice:

“... este conflicto nos permite transformar argumentalmente la venganza en justicia. Porque en el original el tema de la venganza es mucho más lineal, el Conde llega a vengarse y, cuando termina todo, dice: ‘Estoy en paz. Acá la venganza se va a transformar en justicia’”.¹⁵³

¹⁵¹ (Quand nous avons commencé à travailler sur l'adaptation, d'abord dans le présent puis en Argentine, nous avons en tête que dans « Le Comte de Monte Cristo » l'élément perturbateur de l'histoire était une question politique : une lettre de Napoléon que Edmond Dantes doit remettre et cela provoque son incarcération)

¹⁵² (... il nous semblait que cela serait une base solide pour justifier tous les conflits. Parce que nous parlons ici d'un problème social qui est une blessure ouverte pour toute la société argentine)

¹⁵³ (... ce conflit nous permet de transformer thématiquement la vengeance en justice. Parce qu'à l'origine le thème de la vengeance est beaucoup plus linéaire, le Comte arrive à se venger et quand cela est fait, il dit : « je suis en paix ». Ici, la vengeance va se transformer en justice)

En démantelant ainsi un schéma simpliste et manichéen qui était celui du schéma classique¹⁵⁴, ce sont les codes mêmes du genre qui se retrouvent une nouvelle fois bouleversés. Et c'est ainsi que l'entourage du héros va lui aussi être affecté par ce bouleversement. Ainsi, les adjuvants de Santiago, dans ce que j'ai nommé le « clan Santiago » se retrouvent dans une situation de prolongement d'actes condamnables de la part de Santiago et deviennent, eux aussi, dans ce sens, hors norme. En commettant des actes répréhensibles, bien qu'au nom de la justice, Santiago se substitue, en quelque sorte à la justice divine, nous le voyons dès le générique : armé de son épée vengeresse, et par un effet de monologue énoncé par un narrateur omniscient, le personnage de Santiago revêt la puissance divine et castratrice.¹⁵⁵

Apparaît ici, une fois encore, un bouleversement non seulement des codes mais aussi de l'ordre établi à la fois dans le genre mais aussi un renversement des topiques littéraires dans lequel le héros agit contre les malfaisants. Ce que nous verrons dans une étude plus approfondie sur l'image du héros. On peut dire alors que ce n'est plus le héros qui est défini par son milieu d'origine mais bien lui qui, dans ce sens, va avoir une influence sur le milieu et les personnages qui l'entourent.

On assiste à une exposition de nouvelles valeurs. Naît alors une opposition du héros à une imposition d'un modèle social. Nous assistons alors à l'abolissement de l'ordre divin, par la substitution du héros à la toute puissance divine, comme nous l'analyserons dans l'étude du héros ; mais également de l'ordre et de la hiérarchie sociale qui, dans le schéma classique de la telenovela, consistait à représenter la domination des puissants sur les plus faibles. Dans l'objet qui nous intéresse ici, on bascule vers un nouveau modèle où l'ordre divin serait substitué par la justice des hommes. Et bien que les personnages représentent pour chacun un archétype¹⁵⁶ -le chef

¹⁵⁴ Dans le schéma classique, la vengeance est subjective et elle aspire à la revanche et non au règlement du conflit. Le personnage outragé tentera de « faire justice » par ses propres moyens. L'importance de cette pulsion fait partie intégrante de l'intrigue.

¹⁵⁵ Voir étude du héros, p 29

¹⁵⁶ On retrouve ici la stéréotypisation classique au genre

d'entreprise, les employés de l'entreprise, le personnel de maison- ces personnages type dérogent aux codes qu'ils représentent –désobéissance de Lisandro aux ordres d'Alberto, le recours d'Helena à une association pour femmes battues et la dénonciation par cette dernière de son mari aux autorités, la résistance de Lola face à un mari autoritaire et son départ du domicile conjugal-. Assisterait-on alors à la revanche des plus faibles sur les puissants ?

Cette nouvelle réalité nous démontre qu'avec *Montecristo*, on assiste à une rupture avec une vision manichéenne du monde, dans laquelle les personnages sont stigmatisés selon l'axe bien/mal. Nous nous sommes interrogés sur la nature de cette rupture. Serait-elle le reflet d'une fracture culturelle ? De la fin d'une vision unilatérale de la réalité qui consiste à établir une verticalité dans les relations sociales ? Serait-ce ici la fin d'une relation hégémonique¹⁵⁷ d'une culture dominante sur une autre ? Tout au plus peut-on en conclure que *Montecristo* tente d'aller plus loin, de redéfinir les relations sociales en les retranscrivant, sans doute, dans une plus grande complexité que ce que l'on pouvait proposer jusqu'alors dans la telenovela. La série nous propose alors de voir les personnages dans les enchevêtrements de sentiments opposés, dans leurs incohérences, dépeignant une réalité teintée de ses différentes nuances.

Ce produit, nouveau, cherche à appréhender le social dans ses interstices, dans le côté sombre de l'être humain qui n'est définitivement ni bon ni mauvais mais qui se définit dans ses actions ; Edmond Cros explique que « *Le sujet culturel se réfère donc à un espace complexe, hétérogène, conflictuel, une totalité dans laquelle les éléments dominants alternent et dans lequel les tracés sémiotico-idéologiques de sujets transindividuels se retrouvent constamment redistribués* »¹⁵⁸. Un sujet culturel lui-même défini par son histoire, son passé, son milieu social mais qui, nous le voyons avec

¹⁵⁷ Nous partons de la définition de Antonio Gramsci qui soutient qu'une classe dominante contrôle et dirige une société à travers le commandement moral et social mais aussi à travers le contrôle qu'exercent les institutions -par exemple les moyens de communication- « la bourgeoisie domine par la force mais aussi par le consentement, notamment par son hégémonie culturelle qui fait que le prolétariat adopte les intérêts de la bourgeoisie. »¹⁵⁷ Antonio Gramsci et l'hégémonie culturelle.

¹⁵⁸ CROS, Edmond, *El sujeto cultural, sociocritica y psicoanálisis (LE SUJET CULTUREL, sociocritique et psychanalyse)*, Collection « *Etudes sociocritiques* », Editions du CERS, 2002

Santiago, est aussi capable de faire d'une fatalité qui le dirigeait vers sa perte en un destin qu'il utilisera en sa faveur.

Ces interrogations sur soi, cette reconnaissance dans une certaine façon forme d'objectivisation qu'apporte la *telenovela*, cette interaction avec le public, avec chaque sujet dans son individualité, participe de cette objectivisation et d'une certaine forme peut-être aussi, à une remise en question. La construction de cette réalité passe alors par une forme de déconstruction du réel et une réélaboration de celui-ci, par l'individu. Il réélabore sa propre vision du monde, et y participe, d'une certaine manière, quand dans la *telenovela* classique, le sujet était passivement soumis à l'imposition d'une réalité prédéfinie.

2.1.1.2. De nouveaux moyens techniques

Comme nous l'avons souligné, nous assistons, depuis cette dernière décennie, à une transformation du genre *telenovelesque*. À cause de à divers facteurs -la crise économique, l'essor de la telenovela dans les autres pays latino-américains, la rentabilité des exportations surtout sur le marché espagnol et italien et dans le rétrécissement du marché local qui font de ce changement un acte indispensable-, nous nous retrouvons face à une particularité, celle des grandes productions, qui aujourd'hui coexistent dans la programmation en plus des autres produits *enlatados*¹⁵⁹ qui proviennent du Mexique, du Venezuela ou du Brésil.

Ce qui est nouveau avec *Montecristo*, d'abord dans la technique de production, ce sont les prises de vue, les mises en scène. Nous ne sommes plus dans les décors édulcorés et asphyxiants de telenovelas dites classiques. Les personnages évoluent à l'extérieur, dans des bureaux. La façon de filmer change. Les studios réverbérants, qui accentuent les prises de son voulues ou non, vont apporter une forme d'authenticité au produit, ainsi qu'une plus grande proximité avec le public. Les prises de vue se font plus intimes et rentrent au plus près des personnages ; à la différence des gros plans

¹⁵⁹ « en boîte »

caractéristiques des productions, ici l'esthétique même de *Montecristo* donne à l'œuvre une allure plus cinématographique. Le cadrage par moments se referme jusqu'à des plans très serrés pour se focaliser sur le regard du personnage. Le décor crée un climat et une atmosphère qui favorisent l'enrichissement des personnages soulignant ainsi la tension par une palette de couleurs à dominante rouge orangée, ou sublimant les scènes d'amour dans un éclairage indirect, l'utilisation de filtres sur l'objectif de la caméra, les gros plans sur des objets qui prennent du sens dans le récit : un journal, dans le premier épisode, celui dans lequel est annoncée la mise en examen d'Alberto ; un téléphone, quand ce dernier appelle son fils au Maroc pour lui donner les instructions concernant l'assassinat programmé de Santiago, une lettre, celle qu'écrit Leticia pour faire croire à son suicide. Ces éléments vont servir le récit en amplifiant la tension dramatique.

Dans le dernier épisode, nous sommes plongés dans l'univers de la querelle tragique père-fils, Alberto et Marcos. La caméra, très proche, alternant avec des plans américains et des plans serrés voire des gros plans sur les personnages, nous entraîne au cœur même du conflit, dans l'intimité d'un père et son fils. Mais nous sommes également derrière le protagoniste, derrière Santiago (la caméra se trouve derrière lui) et nous assistons, depuis un autre point de vue, à la scène qui se déroule. La prise de son est importante : il est enregistré depuis l'abri de Santiago, les sons qui proviennent de la salle à manger sont donc feutrés. Si l'on prolonge ces réflexions, on peut se demander si ce filtre entre la réalité de l'action et l'abri de Santiago, symbolisé par le miroir sans taint depuis lequel il observe la scène, ne serait pas l'expression d'un voile entre la réalité et notre propre reconstruction de celle-ci ?

L'esthétique novatrice de la telenovela se retrouve également dans le fait que la caméra se fait plus discrète, derrière une plante, une tasse, une porte, à travers les vases ou les verres disposés sur la table, ce qui, par effet de kaléidoscope, va fragmenter l'image. La caméra joue à cache-cache. Généralement, elle apparaît cachée derrière un objet. Quand les scènes commencent, ce sont généralement des plans généraux qui signifient le début de la séquence. La plupart du temps, il y a deux caméras qui tournent. La troisième caméra filme depuis un plan général frontal et la plupart du temps en

contre plongée. Les mouvements de caméra les plus utilisés dans la série sont les travellings et les panoramiques¹⁶⁰. On peut noter que la telenovela comporte de nombreux recours aux *inserts*¹⁶¹.

Par métonymie, cette distorsion des plans dans la façon de cadrer¹⁶² ne serait-elle pas, une fois de plus, une forme d'altération du réel ? A une réalité lisse, sans aspérité, largement diffusée dans les produits classiques du genre, s'oppose ici une proposition davantage nuancée à l'appréhension du réel. Une fois de plus, on propose ici au spectateur de déconstruire le réel pour le reconstruire.

Montecristo se rapproche davantage de l'esthétique filmique. Les plans, les travellings, les fondus ressemblent davantage au cinéma. La bande sonore a elle aussi un rôle très important. Quand dans les novelas classiques, les thèmes musicaux étaient spécialement créés pour l'œuvre, ici on reprend souvent des musiques connues par le public et davantage travaillées¹⁶³. Le montage, comme créateur de sens et de rythme, est utilisé pour présenter des conflits déterminés qui seront résolus à travers le montage en parallèle mais également comme recours à la création du suspens en donnant une variation au rythme.

En ce qui concerne le montage, au cinéma, il peut avoir une fonction syntaxique, qui assure la création de relations conjonctives concernant principalement la temporalité, la spatialité (l'action se déplace d'un endroit à un autre) ou la causalité. Elle peut également avoir une fonction sémantique qui découle du principe voulant que tout effet

¹⁶⁰ Panoramique : mouvement de rotation de l'appareil de prise de vues autour de sa position. Panoramique vertical ou horizontal. Format panoramique : formats de rapports supérieurs à 1.37:1.

¹⁶¹ Insert : plan inséré dans une action. plan de détail. Peut préparer le spectateur à anticiper une action. Par exemple, le très gros plan (TGP) d'un téléphone prévient d'avance le spectateur, que celui-ci va bientôt sonner.

¹⁶² Cadrage : action de cadrer. Cadre ce que voit le cadreur dans l'œil (ou le viseur) de la caméra. Suivant le format choisi pour la diffusion, le cadre de la caméra peut être supérieur au cadre diffusé. Il lui faudra alors disposer de repères pour savoir ce qui est hors-cadre. Avec les techniques numériques, il est courant de procéder à des recadrages en postproduction.

¹⁶³ Voir étude du générique

de montage soit producteur de sens (sens dénoté ou connoté). Enfin, la fonction rythmique et plastique ; le montage ne fait pas que produire du sens. Il produit également des effets de rythme liés à la longueur des plans et une recherche esthétique liée à un travail d'opposition sur la couleur par exemple.

Cette nouvelle forme de *telenovela* cherche à ce que la fiction¹⁶⁴ soit le plus proche possible de la réalité. Le montage ne s'utilise alors que pour prolonger la réalité et seulement quand cela est nécessaire. Dans l'histoire du cinéma, d'une manière schématique, on a pu voir apparaître deux formes de montage : celui qui tend à produire de la signification et celui qui fait appel à la représentation. Dans le deuxième cas, le cinéma se veut transparent ou du moins veut rendre un effet de transparence. On veut, par ce biais, montrer une représentation du monde mais que les marques de la subjectivité du producteur restent absentes. En ce sens, la *telenovela* est le produit le plus fidèle à cette philosophie. L'atmosphère intimiste qu'elle dégage fait d'elle la meilleure représentante du genre. Elle conjugue à la fois l'atmosphère réaliste et intimiste qui permet au spectateur de voir une représentation du quotidien, au quotidien.

2.1.2. Un tournoiement constant dans les relations dominants/dominés

2.1.2. 1. Étude du générique et du prologue

Tout d'abord, il s'agit ici de définir ce que l'on entend par « dominant vs dominé » car ces tensions entre différents personnages protagonistes de l'histoire ainsi qu'entre les deux « clans » opposés, vont organiser le récit au niveau sémantique entre Alberto Lombardo et son fils Marcos dans lesquelles le pouvoir est détenu par Alberto lui-même. Pourtant, il existe un autre rapport de force qui inclut Alberto en l'opposant à Santiago :

¹⁶⁴ Définition prise dans l'Encyclopédie Larousse : « Produit de l'imagination qui n'a pas de modèle complet dans la réalité »

ainsi, ce dernier devient dominant quand Alberto est l'objet sur lequel s'exerce ce pouvoir.

Sur un plan théorique, la répression peut être introduite par la méchanceté du sujet dominant, expliquée par le rôle d'Alberto qui doit sans cesse contrecarrer les plans de ses opposants. Mais il est intéressant de remarquer que c'est Santiago qui est, dans pour la plupart des cas, le déclencheur du conflit bien qu'il doive utiliser la force pour rétablir l'équilibre, un rôle qu'il tiendra jusqu'à la fin, lors du rétablissement de l'équilibre final. Narrativement, la répression peut se lire sur l'axe destinateur vs destinataire, le dominateur « méchant » transmettant au destinataire un objet négatif que l'on pourrait donc qualifier de suppression ou de manque : il s'agit là d'une structure correspondant au « don » en forme négative.

Une des premières questions quant à l'évolution des personnages serait de savoir si ces derniers ont une influence sur le milieu dans lequel ils évoluent dans le récit, ou si, au contraire, c'est ce même milieu qui a une influence sur eux quant à leurs changements au cours de l'histoire. En effet, si Santiago correspond, dans le premier chapitre, au héros classique du genre¹⁶⁵, il change profondément après les 11 années passées dans une prison marocaine. Il revient alors pour se venger, porteur de nouvelles valeurs mais surtout, empruntant à ses ennemis les mêmes conventions qui les déterminent comme tel. En ce sens, on pourrait s'interroger sur ce nouveau héros, qui utilise les codes de ses adversaires dans la mise au point et la mise en pratique de son plan de vengeance. Le milieu carcéral dans lequel le personnage a passé injustement 11 années de vie ne l'a-t-il pas façonné en ce personnage cynique et cruel qui cherchera à tout prix à réparer la mort de son père ?

Ce que l'on peut dire c'est que dans la *telenovela* dite « classique », le milieu socio-économique mais aussi spatial d'où proviennent les personnages va déterminer les actions de ces derniers. Nous entendons par là que les personnages issus d'une classe

¹⁶⁵ Nous ferons une étude approfondie dans le chapitre 2 de cette deuxième partie (cf p.)

aisée, vont agir en fonction de cette place sociale qu'ils occupent et vont ainsi soit tout mettre en œuvre pour rester garants de ce statut soit tenter de s'élever, de passer à une couche sociale supérieure, par des méthodes plus ou moins éthiques puisque ce n'est pas la morale qui va déterminer leurs agissements. Les personnages de classe moyenne, quant à eux, sont porteurs de valeurs comme le travail, l'honnêteté, la bienveillance. Ces personnages gagnent en général leur place dans un statut social plus élevé grâce à ces valeurs « nobles » qui leur permettent d'évoluer. Les « mauvais » étant ainsi condamnés soit à être châtiés, soit à payer de leur vie leur ambition destructrice soit à régresser d'un point de vue social. C'est en ce sens que nous parlons d'une dichotomie entre élévation et régression. Il s'agit d'un recours classique du genre qui vise à faire passer des personnages humbles vers une classe sociale élevée et punir les personnages riches mais malfaisants dans une forme de régression sociale voire psychologique -puisque on assiste à des cas de personnages sombrant dans la démence-. Le spectateur, qui connaît bien les codes du genre et qui, dans un pacte de lecture passé dès les premiers épisodes entre lui et la fiction avec laquelle il va épouser les péripéties, sait à quoi s'attendre dans le déroulement du récit.

Nous nous proposons d'analyser ici le prologue de la *telenovela Montecristo*. Cette dernière commence en effet par un générique suivi d'un monologue, énoncé par le héros, Santiago Díaz Herrera. Au même titre que le générique, le monologue est avant tout une matrice de l'œuvre. Je veux dire par matrice qu'il possède en lui les éléments qui vont déterminer l'action dans la diégèse future ainsi que les éléments dialectiques que l'on retrouve dans la série. Il a également le mérite de poser la problématique du récit d'une façon synthétique. Il est, en somme, une véritable présentation des personnages, ou du moins une présentation symbolique de plusieurs forces qui vont s'affronter et sous-tendre l'œuvre et présenter ainsi un postulat de départ. Le générique a également son importance dans notre étude car il souligne, dès le début, avant même que le récit ne démarre, une dichotomie dans l'œuvre. Comme nous l'avons souligné, le générique de *Montecristo* pourrait alors s'étudier, au même titre que le prologue,

comme étant la matrice de l'œuvre¹⁶⁶; mettant en avant les principales problématiques du récit, présentant les personnages importants et soulignant les moments de conflit que l'on retrouvera au cours des épisodes.

Le générique de Montecristo s'accompagne d'un thème musical composé par Manuel Alejandro, *Yo soy aquel*¹⁶⁷, un classique des années 60, que le public argentin connaît bien et qui se trouve ainsi resémantisée dans l'interprétation de David Bolzoni - dans la version réadaptée pour la série- :

Yo soy aquel

Yo soy aquel que cada noche te persigue.
Yo soy aquel que por quererte ya no vive.
El que te espera, el que te sueña,
el que quisiera ser dueño de tu amor,
de tu amor.

Yo soy aquel que por tenerte da la vida.
Yo soy aquel que estando lejos no te olvida.
El que te espera, el que te sueña,
Aquel que reza cada noche por tu amor.

Y estoy aquí, aquí para quererte.
Estoy aquí, aquí para adorarte.
Yo estoy aquí, aquí para decirte
que como yo nadie te amo.

Yo soy aquel que por tenerte da la vida,
Yo soy aquel que estando lejos no te olvida,

¹⁶⁶ Marie-Claire ROPARS analyse les 69 premiers plans d'*Octobre*, d'Eisenstein comme "*une matrice, exposant le modèle théorique d'un processus révolutionnaire que le film réalisera en l'historicisant*"¹⁶⁶ ROPARS Marie-Claire, in AUMONT Jacques et MARIE Michel, *L'analyse des films*, p.84

¹⁶⁷ Manuel Álvarez-Beigbeder Pérez (Jerez de la Frontera (Cádiz), 1933), connu artistiquement sous le nom de Manuel Alejandro est un compositeur espagnol, Il connut le succès durant les années 60 en tant qu'auteur des chansons les plus célèbres du chanteur Raphael, pour qui il composa notamment "Yo soy aquel", "Cuando tú no estás" et "Cierro mis ojos". Raphael présenta « Yo soy aquel » pour représenter l'Espagne à l'eurovision en 1966 : Youtube : <http://www.youtube.com/watch?v=HzeVGSNyf-0>

El que te espera, el que te sueña,
Aquel que reza cada noche por tu amor.

Y estoy aquí, aquí para quererte.
Estoy aquí, aquí para adorarte.
Yo estoy aquí, aquí para decirte
Amor, amor, amor, amor....

Le générique s'ouvre sur trois plans¹⁶⁸ montés en alterné qui montrent respectivement des images floues d'un minaret à contre jour, d'un bateau de pêcheur et d'un long couloir avec dans le fond de l'image un homme agenouillé dans l'ombre, en capuche, tête baissée. Ces trois plans sont suivis d'un plan *cut* montrant un signe que l'on pourrait interpréter comme une épée. Ensuite apparaissent trois plans successifs, apparaissant et disparaissant en fondu enchaîné. Ce sont trois gros plans de trois personnages- qui seront les trois personnages principaux de la série : Santiago, Laura et Marcos- Dans la composition, ils se trouvent complètement à droite de l'image et le nom d'acteur apparaît en bas sur la gauche de l'image. Ils apparaissent dans la pénombre. Le ralenti accentue la tension générée par cet effet de mi-ombre mi lumière. Cela annonce l'esthétique de la série, basée sur une lumière en demi-ton, une température des couleurs chaudes et des jeux de gros plans intercalés avec des plans d'ensemble.

C'est en ce sens que nous parlons d'un renouveau esthétique, d'une nouvelle façon d'appréhender la façon de filmer mais aussi le montage des images, les lumières, les filtres employés pour donner cette ambiance chaude et mystérieuse, les fenêtres qui diffusent une lumière orangée. L'éclairage, par moments, est naturel mais on peut également trouver un effet d'éclairage pictorialiste¹⁶⁹. La mise en scène et les costumes

¹⁶⁸ Les différentes prises de vues et plans décrits ici vont être repris dans le monologue qui suit le générique et dont nous ferons l'analyse dans la partie qui suit.

¹⁶⁹ Le pictorialisme est un mouvement de photographes, en vogue à partir de 1885 environ, qui suivit la diffusion d'un nouveau procédé photographique dit « à plaque sèche » ou « gélatino-bromure d'argent » (inventé par Richard Leach Maddox en 1871, l'enregistrement est obtenu à partir d'une suspension de bromure

sont assortis à la lumière. C'est la couleur rouge qui prédomine dans la plupart des décors. Nous observons également que cette couleur reflète le sous titre de l'œuvre : un amour, une vengeance.

Les plans d'ensemble laissent entrevoir à la fois l'union des amants, passionnée, enflammée; mais également la théorie du non-dit, du caché à travers le jeu d'ombre et de lumière. Apparaît ensuite le titre qui s'inscrit sur des plans indistincts, aux couleurs vives et marquées également par un contraste entre ombre et lumière. On voit ensuite un plan d'ensemble sur une plage. Un personnage est debout, dos à la caméra, à contre jour. En arrière plan, on peut distinguer le même minaret qu'au début. Le titre se prolonge sur ces 30 secondes de plan fixe. Le plan suivant est un plan américain d'une femme, à contre jour aussi, de dos face au coucher de soleil. On pourrait alors s'interroger sur ces contre jours, ces couchers de soleil ne signifient pas quelque chose de plus symbolique. Au delà de la fin du jour, il serait peut-être intéressant de comprendre, par métaphore, la fin de quelque chose de plus profond. La fin d'un cycle ? D'une ère ? La fin d'une longue journée qui s'achève mais laisse place aussi à la nuit.

Si on prolonge les réflexions sur le thème de la vengeance, on pourrait alors en déduire que le générique annonce donc la nuit dans laquelle le personnage, vengeur, va plonger ses ennemis. Une nuit noire de vengeance qui laissera alors certainement place à l'aube, au renouveau, à la fraîcheur du matin. En effet, le plan en fondu enchaîné qui suit est un gros plan sur un homme qui tient une épée près de son visage Cette épée qui fait échos à ce signe dont nous avons parlé plus haut. Ce personnage est l'annonciateur du thème principal de série, du moteur narratif, celui de la vengeance. Ainsi, avec l'apparition des deux intertitres [*un amor*] puis [*una venganza*] et enfin le titre de la série [*Montecristo*], les jalons de l'histoire sont posés. Le spectateur sait parfaitement à quoi s'attendre. Le pacte de lecture est conclu entre l'objet et son public. Les plans qui suivent sont une reprise de ceux décrits au début –le minaret/le bateau de pêcheurs/le corridor]. Le plan d'ensemble qui suit montre une métropole, à la tombée de la nuit, balayée par la

d'argent dans de la gélatine). Il atteint son apogée au début de XX^e siècle puis décline rapidement après la Première Guerre mondiale.

caméra. Nous en analyserons les effets dans l'étude consacrée au monologue. Enfin, les derniers plans américains successifs des trois personnages principaux montés en alternance dans un rythme lapidaire et accentué par les fondus enchaînés, entrecoupés par les mêmes plans *cut* du début du générique vont augmenter la tension dramatique jusqu'à terminer sur un plan large, au ralenti du personnage principal, à contre jour, surplombant la ville. Ce dernier plan ouvre alors sur le monologue.

Ceci étant dit, intéressons-nous maintenant de plus près à ce qu'énonce la chanson. On retrouve ici un réseau sémantique qui appartient à l'axe vie/mort : [ya no vive/da la vida]. Le texte se caractérise, de surcroît, par un ton pathétique d'un homme qui se « meurt » littéralement d'amour pour sa belle [quererte/adorarte/decirte te amo /decirte amor/dueño de *tu amor*] amplifié par la formulation par analogie de ces trois énoncés. Pour résumer, on retrouve alors ici le thème principal caractéristique du genre, celui d'un amour unique et inconditionnel.

De plus, il est important de remarquer la place accordée à l'énonciateur. En effet, la répétition à 6 reprises du syntagme « *yo soy aquel* » va ponctuer le texte avec redondance, définissant ainsi le personnage dans sa singularité. Grâce à ce procédé emphatique qui accentue sa singularité, le personnage prend alors une valeur symbolique de l'amour passion et absolu. Ajoutons à cela que le champ sémantique de la nuit [noche/sueña (2 fois) /sueña/cada noche (2 fois)] tout aussi important présent dans le texte, et qui vient corroborer l'analyse du thème de la nuit faite plus haut.

Montecristo commence par un générique immédiatement suivi d'un monologue, énoncé par le protagoniste lui-même :

“El hombre no nació para ser feliz con poco esfuerzo... Y yo lo tenía todo... un padre ejemplar, una carrera en ascenso...Y la tenía a Laura, la mujer de mi vida. Pero la felicidad de uno a veces produce efectos extraños en los demás y despierta la bestia... la bestia que duerme dentro del hombre. Ya paso mucho tiempo y creen que todo quedo en el pasado... ¡Pero volví! Sé donde están... ¡Y no voy a tener

*piEDAD!*¹⁷⁰

Ce monologue fait directement écho au monologue de fin :

*“Solo el que ha experimentado el colmo de la infortuna puede sentir la felicidad suprema. Es preciso haber querido morir para saber cuán buena y hermosa es la vida. Vivan, pues, y sean dichosos, y no olviden nunca que hasta el día en que Dios se digne a descifrar el porvenir del hombre, toda la sabiduría humana estará resumida en dos palabras: Confiar y esperar”*¹⁷¹

Ce monologue, récité en *voix off*, -celui du personnage principal qui devient ainsi le narrateur omniscient- ne peut s’étudier qu’en combinant à la fois une étude linguistique de son contenu ainsi qu’une analyse de l’image. Mais également en le mettant en rapport avec le monologue final. Il est, comme nous l’avons vu, annonceur du conflit qui va sous tendre le récit et donner à connaître le motif du récit en évoquant le prétexte à l’histoire. La bande son, métadiégétique, est un autre discours d’autrui, celui du réalisateur. Il est imposé au spectateur et il est à l’image du générique de la série.

Les thèmes musicaux marquent les états des personnages. Mais la bande son définit également les personnages : Santiago, de par sa fonction de héros, est caractérisé par des morceaux de guitare interprétant le thème du générique – notamment, quand il

¹⁷⁰ (L’homme n’est pas né pour être heureux sans faire d’effort... Moi j’avais tout... Un père exemplaire, une carrière prometteuse... Et j’avais Laura, la femme de ma vie. Mais le bonheur de certains produit parfois des effets étranges chez d’autres et réveille la bête... la bête qui dort en l’homme. Beaucoup de temps s’est écoulé et ils croient que tout est resté figé dans le passé... Mais je suis revenu ! Je sais où ils sont ! Et je n’aurai pas de pitié)

¹⁷¹ (Seulement celui qui fait l’expérience du malheur le plus grand peut connaître le bonheur suprême. Il faut avoir voulu mourir pour savoir combien la vie est belle. Vivez, alors, et soyez heureux, et n’oubliez jamais que jusqu’au jour où Dieu daigne élucider l’avenir de l’homme, toute la sagesse humaine se résumera en deux mots : Attendre et espérer)

se souvient de son passé, une version plus douce d'un autre thème musical¹⁷² est introduit et termine sur l'amplification de la voix de la chanteuse en fin de séquence-. La musique, en général, a une dynamique active, elle renvoie à l'action, à l'incertitude dans laquelle vivent les personnages.

L'effet produit par cette esthétique particulière apporte une particularité à la telenovela qui, en ce sens, se démarque encore une fois de l'esthétique classique. La perception, le point de vue de la caméra ainsi que les travellings vont annoncer un changement à la fois dans le déroulement de l'histoire mais aussi dans la façon de présenter les images. L'esthétique de *Montecristo* a davantage à voir avec l'esthétique du cinéma que celle de tournages pour la télévision. Quant au monologue de fin, celui-ci, par définition, vient clore l'histoire. On notera ici le rapport étroit entre ce dernier et le texte d'Alexandre Dumas :

« *Mon ami, dit Valentine, le comte ne vient-il pas de nous dire que l'humaine sagesse était tout entière dans ces deux mots : Attendre et espérer !* » Le leitmotiv de l'œuvre « *confiar y esperar* » convoque le texte d'Alexandre Dumas.

Le thème musical va se retrouver tout au long des chapitres. Il permet de donner des indices et ainsi informer le spectateur de l'imminence de scènes d'action, ou d'émotion. La musique fait partie intégrante de toute telenovela. Ici, le morceau de piano amplifie le pathos donné à ce monologue. La *voix off* contribue également à ce sentiment. L'ouverture de ce prologue, en fondu enchaîné, se fait sur un fond indéfini que l'on pourrait lire comme un ciel de fin d'après midi. C'est la fin du jour, l'aube d'une nouvelle nuit. La caméra filme le soleil dont les derniers rayons aveuglent le regard puis, par un balayage latéral et vers le bas, descend dans un effet d'images montées sur un rythme saccadé vers une grande ville dont les édifices semblent imposants¹⁷³.

¹⁷² *Hazme*, interprétée par David Bolzoni

¹⁷³ Nous précisons que souvent, les séquences dans la majorité des chapitres de la série, commencent par un plan large sur les devantures des maisons (la propriété des Lombardo et celle de Santiago), lorsque ces séquences donnent lieu à une nouvelle journée. L'image s'accélère alors sur un axe fixe qui part du ciel et descend verticalement jusqu'à la maison.

Le plan suivant est une silhouette, l'ombre d'un personnage, les cheveux longs lâchés, qui surplombe la ville. Le travelling optique nous fait passer d'un macrocosme (un plan large qui surplombe la ville) vers un microcosme (le personnage, dans un plan américain, puis un plan serré sur les détails). On imagine que la *voix off* qui commence à ce moment là est la transcription des pensées du même personnage. Il est à contre jour et le soleil derrière la silhouette lui donne une allure importante, dans ce rayonnement presque aveuglant. Une allure mystérieuse et imposante. Le mouvement balayant de caméra, métonymie du regard du personnage sur la ville qu'il surplombe est la métaphore de l'œil omniscient.

Au plan suivant, on voit le personnage de face, il se dessine plus distinctement sur le fond uni. Face à ce monde, en bas, obscur et qui apparaît sous un voile de pollution de ces grandes villes cosmopolites, il apparaît comme détaché et même supérieur. Il est debout, calme, serein, il domine.

Depuis la place du personnage, on ne peut discerner avec précision l'espace, ce qui renforce l'isolement urbain, mais surtout, on ne peut rien distinguer, on est face à un tout amalgamé horizontalement exposé et qui donne une impression de chaos. Le spectateur garde l'image d'une ville-piège dont les frontières sont imprécises et qui n'ouvrent sur rien. La ville semble n'obéir à aucune règle en matière d'architecture. C'est l'impression d'anarchie qui domine. Le scénariste nous dévoile une peinture abstraite, cubiste de la ville : la représentation n'a pas de perspective, on note un mélange des plans, une accumulation d'éléments architecturaux. Le plan suivant est un plan américain est focalisé sur le personnage et en fond on peut voir des nuages qui ont la forme du Christ de Corcovado' ce qui renforce encore la dimension divine que prend le personnage. Les deux plans juxtaposés le montrent du côté droit puis du côté gauche de l'écran comme s'il était partout dans cet espace qu'il assujettit: « *lo tenía todo* » (j'avais tout) ce tout omniscient et divin. Le plan de profil révèle la présence de la lune au-dessus du personnage. Astre qui croît, décroît et disparaît, dont la vie est soumise à la loi universelle du devenir, de la naissance et de la mort. La lune connaît une histoire pathétique, de même que celle de l'homme. Mais sa mort n'est jamais définitive. *Cet*

*éternel retour à ses formes initiales, cette périodicité sans fin font que la lune est par excellence l'astre des rythmes de la vie*¹⁷⁴. On pourrait alors dire que c'est un signe qui présage le changement dans l'évolution du personnage. Ainsi, ce signe fait sens et indique le changement à venir.

Le plan suivant est de nuit, avec en fond la ville dans l'obscurité baignée dans ses lumières chaudes. « *despierta la bestia* » (réveille la bête), cette phrase que l'on entend et qui est accompagnée d'une couleur rouge vif sont des éléments qui vont créer ensemble, un univers infernal : le sang, la bête, l'enfer ? La question qui se pose alors est de savoir à qui le personnage fait référence. A ses ennemis ? A lui même ?

Le plan qui suit est un plan américain qui présente le personnage muni de son épée. La caméra se rapproche pour faire un gros plan alors que le protagoniste prononce cette phrase : « *pero volvi* » (mais je suis revenu). Il est l'énonciateur, en gros plan, face caméra, de son plan et donc du motif de l'histoire. Il s'adresse à nous, spectateurs, il paraît si proche qu'il nous défierait presque personnellement. Sentencieux et omnipotent, il apparaît sous un jour presque divin. La caméra s'approche pour se focaliser sur le regard, son épée est à côté de son visage, comme pour ne former plus qu'un. La séquence termine sur un fondu enchaîné.

Il convient de faire un rapprochement avec une analyse de l'espace dans le dernier épisode de la série. En effet, cet aspect insaisissable de l'espace urbain, dans le premier chapitre de l'œuvre, fait écho à cet espace complexe, indéfinissable des dernières minutes de la série. En effet, prisonniers dans un vieil hangar ou ce qui ressemble à une vieille usine désaffectée, le triangle Marcos, Laura, Santiago se retrouvent pris dans un espace qui les engloutit. L'organisation déstructurée de l'espace scénique, l'amoncellement de débris, de taule, de métaux, de cordages, poutres, chaînes et autres charpentes dans une indétermination encomrent le regard et le spectateur se

¹⁷⁴ <http://lunamoon.free.fr/symboles.htm>

retrouve alors dans une difficulté de lecture de la scène. Ceci renvoie à l'architecture cubique de la ville dans le premier épisode. Finalement, à la fin de l'histoire, nous nous retrouvons dans les rouages même de cette ville, comme si nous en avons pénétré les entrailles, nous sommes dans la salle des machines de cette énorme bête humaine. Cet univers fermé, cette impossibilité pour le regard de se projeter renvoient également à une représentation labyrinthique de l'espace.

Le générique, comme nous l'avons vu, présentait des plans sur des longs couloirs. Ces mêmes corridors se retrouvent également dans cette longue séquence de fin mais cette fois-ci, ce dernier sur une sortie, une lumière qui jaillit de la porte dans le fond. Il serait trop évident d'affirmer que cette sortie symbolise le dénouement de l'histoire. D'autant que le héros ne l'empruntera pas. Il continuera à chercher désespérément son adversaire, poursuivant sa course effrénée dans un labyrinthe sans issue. Ici, sur la lumière. C'est une poutre de métal qui viendra finalement s'écraser sur Marcos. L'espace est un espace infernal, qui dévore et anéantit le personnage.

2.1.2.2. Le paradigme ordre chaos

C'est dans les combinaisons d'axes opposites que se produit du sens, en cherchant à faire parler les différents éléments. Dans ce prologue nous avons en premier lieu l'opposition du chams sémantique belliqueux à celui de la paix : (effort/réveille la bête/la bête/pas de pitié opposé à heureux/un père exemplaire/carrière en ascension/femme de ma vie/bonheur). En déconstruisant le discours de la voix off, on voit apparaître un positionnement du sujet assez clair sur un plan manichéen, entre un passé idéal et un présent chaotique. Mais l'effet est renforcé par un deuxième axe d'opposites passé/présent : (temps verbaux j'avais/naquit/figé et le passé composé qui surgit comme une rupture dans cet imparfait qui est le temps du récit, d'une action qui s'étire : mais je suis revenu. Cette interruption du récit par le passé composé montre non seulement l'opposition mais aussi reflète le signe d'un changement).

Dans ce prologue, il y a donc trois temps qui coexistent : le passé (deux passés en

réalité, celui d'un temps meilleur, celui suggéré par le sème « figé » qui serait celui qui s'est écoulé entre le départ du sujet et son retour), le présent immédiat (présent de l'énonciation mais aussi le présent diégétique) et le futur (je n'aurai pas de pitié) qui annonce l'action. Les mouvements de la caméra opèrent comme une ellipse temporelle du temps qui est passé, les effets de mouvements saccadés puis de ralentissement sur des plans américains du personnage renforçant quant à eux l'impression de surgissement dans le présent, de rupture temporelle. De plus, le prologue est inséré dans l'image par une voix *off*¹⁷⁵. Cette intériorisation nous fait donc pénétrer, dès le début, dans les pensées du personnage. On retrouvera d'ailleurs cette réélaboration artistique dans certains chapitres.

L'étude de cette temporalité nous met en évidence le fait que le temps est reconstruit par le spectateur. De plus, l'image filmique, quant à elle, superpose deux autres temps différents : celui de l'acte préparatoire à la création et celui de la création elle-même. Elle est le réel mais aussi le fruit d'une élaboration de ce réel.

Dans le prologue que nous venons d'analyser, et après avoir fait apparaître à travers l'étude des champs sémantiques une opposition entre ordre et chaos, on peut voir que le sujet se définit dans cette opposition comme en conflit face au monde. Il naît de ce rapport conflictuel. Le sujet, nous l'avons vu, est au-dessus (au-dessus de la ville, en hauteur, au-dessus du temps, qu'il a vraisemblablement maîtrisé puisqu'il « est revenu ») est donc omniscient. Il se définit comme un sujet culturel en action ou du moins qui annonce sa vengeance.

Les deux sèmes « homme » et « tout » donne un sentiment d'indéfinition et donc renforcent encore cette idée d'universalité. Pour revenir au sème « bête », il est intéressant de voir que nous sommes face à deux systèmes sémiotiques différents car ils sont basés sur deux supports différents : La polyphonie du mot bête marque le passage d'une sémiotique à une autre : en effet, celle-ci a non seulement une dimension biblique mais également annonciatrice d'une autre forme de bestialité. Si l'on se penche sur

¹⁷⁵ Précisons ici que la telenovela utilise un recours fréquents à la voix off

l'effet du mot, pris dans sa dimension biblique, on voit que dans l'Apocalypse selon Saint Jean, la bête de l'Apocalypse est une bête à sept têtes et dix cornes, qui représentent un système politique dont le pouvoir, conféré par Satan, s'étend sur tous les hommes qui y adhèrent en recevant la marque de la bête. La particularité de ce système politique — et donc de la bête — est de s'opposer fortement à Dieu et à tout ce qui le représente. Dans l'Apocalypse, Satan, ou le Diable, est représenté par un dragon.

On peut donc entendre ce signifiant comme « l'esprit du mal ». Si dans le Manichéisme, le principe du mal est à égalité avec le principe du Bien, dans la tradition judéo-chrétienne, le mal est insufflé dans le monde par une entité, le Diable. S'il est donc en cela l'esprit du mal, il est aussi le mal : Un ange déchu

La Bête, ou le monstre, a symboliquement une signification complexe. Dans les rites initiatiques, le monstre représente l'ensemble des difficultés à vaincre et des difficultés à surmonter. Le combat contre le monstre suggère l'effort démesuré, sa seule pensée suffit à provoquer la peur. Se produit ainsi toute une évolution qui va de la domination de sa peur à l'héroïsme. En même temps, selon le psychanalyste Carl Jung, le dragon est symboliquement l'image de nos énergies les plus primitives. Marcos serait donc ce monstre primitif qui, comme dans les mythologies, garde la jeune fille, et c'est le héros qui l'affronte pour la délivrer. Laura sera effectivement marquée par la Bête, mais le héros n'aura pas la mission de la délivrer. C'est elle-même qui, dans son cheminement personnel et sa quête de la vérité, regagnera la confiance de Santiago.

Mais le signifiant « bête » peut également être interprété comme une forme de personnage lycanthrope -plus connu sous le nom de loup-garou- Cette phrase « *a veces produce efectos extranos en los demas* » (produit parfois des effets étranges sur les autres) associée à l'élément « lune » contribue à un effet mystique. Dans les mythologies, les légendes et les folklores du monde entier, un humain à la capacité de se transformer, partiellement ou complètement, en loup ou en créature anthropomorphe proche du loup. Les histoires de lycanthropes sont mentionnées depuis la mythologie grecque, puis se sont étendues à de nombreux pays européens et plus récemment, au monde entier. L'intertextualité de l'œuvre nous renvoie donc à des croyances anciennes,

à des folklores et donnent à la novela une dimension ésotérique.

Nous venons de voir dans cette analyse du générique ainsi que celle du prologue que nous assistons aux mises en place des premiers jalons de la diégèse. Nous avons fait ici une analyse du générique de début de chaque épisode. Il nous reste maintenant à étudier le générique de fin. Les chapitres se terminent, en général, par la dernière musique écoutée dans l'épisode, soit dans sa forme musicale soit avec les paroles de la chanson si c'est le cas. Ce générique s'appuie sur une image fixe, indéterminée, qui ressemble à un plan fixe assez flou qui fait écho à l'image du générique du début sur laquelle s'inscrit le titre, comme nous l'avons dit. Les couleurs ont une dominante de rouge vif et de jaune. L'image est divisée en trois parties. Sur la partie gauche de l'écran, en haut, on peut voir une fenêtre qui montre certaines images de l'épisode suivant (ce que l'on appelle l'annonce). En dessous, l'espace est réservé à l'espace publicitaire (dans ce cas précis, la publicité est insérée dans ce qui compose l'habillage de la telenovela). Enfin, sur la droite défilent les noms du personnel technique. On voit ici que dans sa structure formelle, la *telenovela* est plutôt fidèle au genre : elle possède un générique de début avec un monologue (même si ce n'est pas systématiquement le cas), parfois un résumé des épisodes précédents, puis un générique de fin avec l'annonce des épisodes qui suivent (ce qui peut également faire partie de la stratégie de l'« *engancho* »).

2.1.2.3. Etude de l'union de Santiago et Laura : entre passion et ascension

Il est important, dans l'analyse narratologique, de se pencher plus particulièrement sur une analyse approfondie des personnages car ceux-ci, porteurs de valeurs, vont donner à l'œuvre son importance symbolique pour passer de l'individu à la collectivité.

Montecristo est avant tout une histoire d'amour, soumise à des difficultés tumultueuses. Jusqu'ici, rien de très original; rien qui ne se démarque vraiment des autres séries. La fin de l'histoire, avec la ré-union du couple idéal *Santiago/Laura* n'échappe pas non plus aux codes canoniques du genre.

Pour ce qui est de l'investissement sémantique des deux sujets, on notera que Santiago garde comme traits permanents et inaliénables la passion, la force de caractère, l'honnêteté et une virilité presque animale. Laura, elle aussi, garde du début à la fin de l'histoire les valeurs qui la définissent à savoir l'intégrité, la passion amoureuse et fidèle pour Santiago et son tempérament impulsif.

Cependant, si elle préserve sa position sociale tout au long du récit, la particularité de Santiago réside dans l'état final. Le récit introduit une perspective narrative ascendante et des procédures d'acquisition pour rendre compte de l'état dans lequel se trouve Santiago et accentuer ainsi l'effet final d'élévation.

Grâce à sa rencontre avec Ulises, il acquiert l'élévation et la richesse. Ce qui va lui permettre de mettre en place un processus de vengeance. Son parcours narratif est ascendant et s'il vient d'une couche sociale modeste, il intègre la société bourgeoise dès le troisième chapitre grâce à l'héritage de ce trésor qui lui a été offert. De là, il s'élèvera au rang d'égal à égal avec ses ennemis (que je nommerai le « clan Lombardo » qui comprend Alberto Lombardo le père, Marcos le fils et les avocats et hommes politiques qui y sont associés) tout en devenant le bras droit du chef de la famille : Alberto. Cela est une première étape de son plan qui consiste à gagner la confiance de son ennemi, en avançant sous une fausse identité.

Il devient alors lui-même propriétaire, acquéreur d'œuvres d'Art, par l'intermédiaire de León Rocamora, mais aussi financier de la famille Lombardo pour s'immiscer enfin dans l'intimité du clan Lombardo. Reconnaissance sociale doublée d'une reconnaissance que l'on pourrait qualifier de divine puisque il porte cette épée¹⁷⁶ symboliquement vengeresse, se substituant ainsi symboliquement à la vengeance divine, comme nous l'avons vu plus haut.

Pourtant, au début de l'histoire, l'union des deux êtres apparaît comme

¹⁷⁶ Jusqu'à la Révolution Française, l'art du duel est un acte de bravoure et un rituel sociétal. A la révolution l'épée est considérée comme un signe distinctif d'appartenance à l'aristocratie, elle reste le symbole du pouvoir inversé. Voir : l'escrime à travers les âges www.escrime-ffe.fr/images/stories/FFE/.../DOCS/.../escrime-travers-ages.pdf

vraisemblablement impossible. L'histoire n'introduit pas entre les deux partenaires une opposition sur une isotopie socio-économique, comme dans le schéma tout à fait classique du genre *telenovelesque*. Il s'agit d'une union impossible par méprise de la part de Laura et par usurpation de la part de Marcos. Ajoutons aussi que cette impossibilité est fondée sur un mensonge.

Cependant, si ces éléments, à la fois de l'ordre du contexte socio-économique mais aussi de l'ordre du moral, sont très souvent utilisés dans les séries et les mélodrames, ils ne sont pas les seuls à faire de cette rencontre un amour impossible.

En effet, ce qui caractérise *Montecristo*, c'est qu'elle bouscule l'ordre établi de la narration. N'oublions pas que Montecristo est amené à se revenir dans son pays d'origine pour des raisons de vengeance, des raisons qui sont pour le moins peu propices à une rencontre amoureuse. Juan, dans son désir vengeur, furieux contre ceux qui incarnent pour lui la faute, se lance dans une quête effrénée de ceux qui portent la responsabilité de la mort de son père, du mariage de sa promise avec Marcos avec consentement de la part de Laura - ou du moins c'est ce qu'il croit au début- pour assouvir un désir belliqueux et laver la mémoire souillée de son père. Santiago, le fils mais aussi Juan l'ami déçu, est celui qui doit accomplir cet acte car il est le détenteur de ce code de valeurs.

Ajoutons aussi que la particularité du couple Santiago/Laura est qu'ils sont leur propre projection de l'un sur l'autre. Ils sont identiques, érotiques et sensuels, insoumis aux règles et fidèles à l'amour-passion, ils sont Eros et Thanatos.

« Ils prêtent leur souffle à ce long poème où s'installent des liens qu'on ne peut dénouer entre les mouvements issus de l'inconscient – ceux de la haine comme de l'amour, de la brutalité comme de la délicatesse, ceux du désir de tuer comme ceux du désir d'aimer – et les nécessités élémentaires de la vie, la soif, la faim, le sommeil et le goût de la dépense physique. Voilà, saisie sur le vif, l'humanité, avec ses rayons et ses ombres, ses contradictions, ses interrogations, l'humanité peinte à l'heure la plus tragique, et peut-être la plus privilégiée, celle de la guerre, toile de fond, décor de flammes et de sang devant lesquels des acteurs,

qui sont d'autres nous-mêmes, jouent le jeu de la vie »¹⁷⁷

Dans *Le malaise dans la culture*, Sigmund Freud nous explique que les pulsions ne peuvent pas toutes être de la même espèce. A côté de la tendance expansive de l'Eros, tendance à rassembler la substance vivante en unités de plus en plus grandes, en liant libidinalement les individus, il doit y avoir une autre pulsion, opposée à elle, qui tend à dissoudre ces unités : la pulsion de mort (Thanatos). Cette pulsion destructrice est au service de l'Eros et cette destruction est source de jouissance (narcissique) : « *Quant au nom de libido, il peut de nouveau être utilisé pour les manifestations de force de l'Eros afin de les départager de l'énergie de la pulsion de mort »¹⁷⁸*

Dans cette étude, ne sera pas envisagée une analyse psychanalytique du couple *Santiago/Laura*. Cependant, il me paraît intéressant de faire au moins une allusion au concept libidinal de Sigmund Freud. En effet, pour lui, cette tendance à maintenir la cohésion des parties de la substance vivante (appelée Eros) et donc opposée aux pulsions de mort (appelées Thanatos) tendent à ramener l'être vivant vers l'intérieur et l'intérieur vers l'autodestruction.

Nous avons étudié plusieurs axes dialectiques dans ce travail et, d'une certaine manière, cette dialogie se retrouve dans le sujet Santiago-Laura. Ils seraient en quelque sorte le microcosme désignant la dualité de l'œuvre dont les tensions sont à la fois tournées vers une ascension sociale mais également une destruction personnelle et sociale.

Ils sont tour à tour l'Apollon et le Dionysiaque, respectueux des codes qu'ils incarnent et de leur place au sein de leur famille respective mais aussi au regard de la société et pourtant emportés malgré eux dans une aventure charnelle et tourmentée qu'ils ne maîtrisent pas. A travers l'autre, c'est leur propre image qu'ils mettent en scène, leur propre reflet qu'ils se renvoient. Et ce jeu de miroir parvient au sujet

¹⁷⁷ Larousse Encyclopédie 2005

¹⁷⁸ FREUD Sigmund, *Le malaise dans la culture*, p.63

« public » à travers de gros plans sur les visages, des très gros plans sur les regards et des effets d'intensification du pathos grâce aux couleurs et aux jeux de lumières. Immaculés d'un rouge vif, les amants sont souvent filmés dans des lieux sombres, se déroband à la lumière du jour pour braver l'interdit. La bande-son elle aussi, contribue à cet effet d'intensité. La musique du générique dans une version un peu différente et passée au ralenti, marque et scelle l'instant dans le déroulement narratif de l'histoire. On perçoit alors ces scènes privilégiées comme des coupures intemporelles qui seraient insérées dans la trame de l'histoire. On les aperçoit à travers les voiles, on les devine derrière des portes, autant d'objets parasites qui seraient les filtres des conventions sociales, qui cacheraient ce que l'on ne doit pas voir.

Il faut pourtant souligner une ambiguïté entre ces scènes et d'autres où le couple est filmé avec beaucoup moins d'artifices, lors de leurs fréquentes disputes ou lors des ruptures. Les plans sont alors soit en extérieur soit beaucoup plus lumineux, comme si le réel reprenait véritablement sa place et que les ébats du couple ne devaient demeurer que dans l'intimité, à l'abri de tous, entre elle, lui, et les milliers de téléspectateurs complices de leur amour.

2.1.3. La naissance d'un nouveau héros

2.1.3.1. Santiago Díaz Herrera: un nouveau héros de *telenovela*

Ce que nous voudrions démontrer dans cette étude sur la figure du héros dans *Montecristo* c'est qu'en premier lieu il est indéniable que la construction d'une figure héroïque se fonde sur les connaissances d'autres figures qui lui préexistent. Rien ne se crée, tout se transforme, se reconstruit. Nous verrons donc dans quelle mesure on peut dire que Santiago, le héros de la *telenovela Montecristo* est une réélaboration du héros d'Alexandre Dumas, Edmond Dantès. Nous partirons de l'analyse du héros dans la telenovela vers sa transformation. Nous étudierons ensuite l'intertextualité qui sous tend l'œuvre afin de dégager les marques latentes d'autres courants littéraires ainsi que les autres figures du héros dans l'imaginaire commun et culturel de la littérature du XIX

Siècle français jusqu'à nos jours mais également dans la littérature argentine. Nous chercherons ainsi à comprendre quelles sont leurs répercussions dans mon objet d'étude.

Nous verrons ainsi comment Santiago Diaz Herrera est en fait le « petit fils » d'Edmond Dantès, dans une interprétation personnelle de cette figure du héros, mais également l'héritier de divers courants littéraires que nous définirons, et enfin qu'il est le porteur de valeurs atemporelles et universelles.

Enfin, nous nous pencherons sur la place accordée au divin dans *Montecristo* pour comprendre en quoi le héros se détache du héros romantique pour laisser naître une nouvelle figure, porteur de nouvelles valeurs, donc possédant une nouvelle fonction dans la diégèse de l'œuvre mais également dans la réalité puisqu'il est intéressant de noter que l'acteur qui joue le rôle de Santiago, Pablo Echarri est engagé sur la scène médiatique et n'hésite pas à intervenir sur des thèmes comme l'identité ou de la mémoire.

Santiago est un héros ambigu, équivoque, dont l'interprétation des actions supporte plusieurs sens, comme nous allons le voir. Il est ambivalent dans le sens où il a deux aspects qui peuvent être parfois opposés. Incarnerait-il alors les bases d'un nouveau héros ? Ce que nous pouvons dire en tout cas, c'est qu'il fonde, tout au moins, les bases d'une nouvelle figure de proue pour de nouvelles valeurs : celles de la vérité et de la justice¹⁷⁹.

2.1.3.2. La métamorphose du héros

A la différence du récit d'Alexandre Dumas, dans lequel le héros ne devient tel qu'à partir du moment où il revient, l'esprit vengeresse de l'île Dif, Santiago, lui, est présenté comme tel dès le monologue -un monologue que l'on retrouve au début de chaque chapitre, dont nous en avons fait une étude plus approfondie¹⁸⁰-. Dans la diégèse du

¹⁷⁹ Voir l'étude de Santiago dans la troisième partie, p.209

¹⁸⁰ Voir l'étude du monologue plus haut

*Conte de Montecristo*¹⁸¹, le récit commence bien avant que le protagoniste ne soit emprisonné. Tout au long de cette partie du récit, le personnage est présenté comme un homme normal, commun et sans particularité héroïque qui le définirait comme tel. Dans la *telenovela* qui nous intéresse, au contraire, et même si les causes qui créent le personnage comme le héros vengeur sont pratiquement identiques, le fait de commencer le récit dès le bouleversement narratif¹⁸² donne dès le début les traits du héros à Santiago. Ainsi, c'est le monologue qui va définir le héros en s'annonçant lui-même comme tel ainsi que par le symbole.¹⁸³ Le spectateur comprend dès les premières minutes qu'il est face au protagoniste de l'histoire, celui qu'il attend fermement. En ce sens, la *telenovela* suit les codes du genre qui définissent les personnages et leur symbolique dès les premières minutes.

Santiago Díaz Herrera est un jeune homme commun. Il vit en Argentine, il est un avocat brillant et sa carrière prend de l'essor. Il est amoureux de Laura et ils prévoient de se marier dès son retour du Maroc où il va faire une compétition d'escrime avec son meilleur ami, Marcos Lombardo, lui aussi secrètement amoureux de Laura. Jusqu'ici, le personnage principal rassemble les qualités du jeune homme moderne, studieux, beau et généreux. Son père est un juge reconnu et tout à l'air de promettre à son fils une carrière similaire. Dans ce sens, le protagoniste revêt déjà, à ce stade même du récit, les qualités stéréotypées du héros de *telenovela* : beau, intelligent, reconnu. Ainsi, avant même que le héros ne naisse, je veux parler du héros vengeresse, les prémices de ce personnage le prédéfinissent comme tel. Comme un héros classique du genre.

On peut cependant se demander s'il ne s'agit pas que de l'enveloppe du véritable héros qui va naître à son retour en Argentine. Nous entendons par là une seconde naissance pour Santiago lorsque celui-ci revient à la vie après s'être échappé de sa cellule dans la prison marocaine. Son premier souffle d'air lorsqu'il remonte à la surface

¹⁸¹ DUMAS, Alexandre, *Le Conte de Montecristo*

¹⁸² Bouleversement narratif dont nous avons parlé dans la première partie qui annonce, dès les premiers épisodes, le récit de la vengeance avec l'emprisonnement injustifié de Santiago.

¹⁸³ Dans une analyse sémiotique du monologue, nous avons vu en quoi l'épée donne toute sa valeur au héros.

après s'être fait passer pour mort puis jeté dans la Méditerranée symbolise ce retour à la vie. Il échoue sur les plages espagnoles comme Edmond Dantès échoue sur les côtes françaises. Enfin, lorsqu'il revient en Argentine, après 10 ans passées injustement dans une prison marocaine, dans une nouvelle perspective de vengeance cette fois-ci, je parlerai d'une re-naissance.

On assiste alors à une transformation du personnage, autant physique que psychologique. En effet, lorsqu'il échoue sur cette plage espagnole, drapé d'une couverture qui le dissimule parmi les victimes de l'incendie de la prison, il a la moitié de son visage brûlée. Cela donne un effet de duplicité dans l'image du héros, comme une volte face. Le Santiago qu'il quitte pour entrer dans la peau de celui qui deviendra Alejandro -en référence à Alexandre Dumas¹⁸⁴-. Victoria est une jeune chirurgienne et elle le découvre ainsi, inanimé, et décide de le sauver. Elle va lui reconstruire ce visage dévasté. Victoria devient ainsi le premier adjuvant de ce héros en « gestation ». Elle va devenir, de ce fait, la révélatrice de ce nouveau visage, celle qui lui a sauvé la vie en quelque sorte mais celle aussi qui met à jour ce héros, dont elle reconstruit les traits. Elle est non seulement la révélatrice mais elle est aussi celle qui va lui révéler la vérité au sujet de son père assassiné. C'est à ce moment précis que la transformation psychologique s'opère et donc que Santiago décide de le venger.

L'analyse qui précède a permis de comprendre comment naît et se transforme le héros de l'œuvre qui nous intéresse. Néanmoins, on ne peut faire une analyse de la telenovela Montecristo ni du héros sans revenir à l'œuvre qui lui préexiste puisqu'il s'agit ici d'une réadaptation de l'œuvre d'Alexandre Dumas. Ainsi, il semblerait que le parti pris des réalisateurs soit la réélaboration de l'objet qui existe déjà, prélevé sur le réel. En effet, Montecristo cite l'œuvre d'Alexandre Dumas. Marcelo Camaño et Adriana Lorenzón vont dépasser l'objet pour en recréer un nouveau. Nous en venons ainsi à l'approche de l'intertextualité dans notre objet d'étude.

¹⁸⁴ Nous nous attarderons plus loin dans l'analyse

Le structuralisme considère l'œuvre comme un tout fermé et autonome. A la différence du structuralisme, la sociocritique considère que l'œuvre est au contraire déterminée par son environnement. En ce qui concerne mon sujet de recherche, il serait réducteur d'étudier le « phénomène *telenovelesque* », que je nomme ainsi au vu des conclusions apportées dans le chapitre 1 concernant à la fois l'audience mais aussi l'expansion du genre au niveau mondial, comme une forme close sans essayer de le comprendre dans son environnement. De plus, ce produit culturel que je nommerai la *telenovela* est aujourd'hui l'aboutissant de transformation d'autres formes qui lui préexistent, d'autres genres littéraires ou télévisés que nous avons exposés dans le chapitre 1.

L'intertextualité est un passage indéniable de toute analyse littéraire. Selon Edmond Cros, l'incorporation d'une œuvre antérieure qui fut et qui est à nouveau n'émerge pas dans la réception de l'objet mais bien dans le phénomène d'écriture. L'attraction, la convocation d'une œuvre à l'autre est systématique. On ne saurait donc faire une analyse de la *telenovela Montecristo* sans revenir à l'œuvre qui lui préexiste. En effet, il s'agit ici d'une réadaptation de l'œuvre d'Alexandre Dumas. Durant les premiers mois de ces recherches, et après la relecture plus approfondie du *Comte de Monte Cristo*, deux questions essentielles se sont imposées : comment adapter à l'écran, dans un format particulier qui est celui de la telenovela, aujourd'hui une œuvre qui date du XIX^{ème} siècle ? Ensuite, comment cette œuvre, dont l'argument est préalablement connu du spectateur, va-t-elle être perçue par le public ?

Il semble que le parti pris des réalisateurs dans ce monologue-et par extension dans l'œuvre dans son ensemble- soit la réélaboration de l'objet qui existe déjà, prélevé sur le réel. En effet, *Montecristo* cite l'œuvre d'Alexandre Dumas. Marcelo Camaño et Adriana Lorenzón vont dépasser l'objet pour en recréer un nouveau. Nous en venons ainsi à l'approche de l'intertextualité dans notre objet d'étude.

Pour revenir au protagoniste de *Montecristo* et plus particulièrement à l'étude du nom de ce nouveau héros baptisé par la Méditerranée, il est à noter que cela nous révèle une triple filiation : en effet, il est à la fois Santiago Díaz -par sa mère défunte, dont on ne

saura que très peu de choses- Herrera, héritier de son père, juge reconnu et respecté, dont il va porter les valeurs de justice et d'honnêteté, celles-là mêmes qui définiront son côté « bon » dans la suite de l'histoire. Ensuite vient le nom adopté d'Alexandre, qui est une référence très claire à l'auteur de l'œuvre originale. C'est une intertextualité metadiégétique qui va donner toute la dimension à ce personnage à la fois fictif et bien réel. Ainsi, dans la telenovela, il abandonne le nom d'Edmond Dantès mais il revêt celui de son fondateur. Le nom de « Comte de Monte Cristo » a une dimension divine que Santiago abandonne pour garder et incarner la dimension littéraire, en adoptant le nom de l'auteur. Il est ainsi non seulement le « petit fils » d'Edmond Dantès, mais aussi l'héritier d'Alexandre Dumas, l'héritier du XIX^{ème} Siècle.

Santiago est un héros en apprentissage, en formation. Depuis sa cellule de la prison marocaine, il va avant tout recevoir l'enseignement d'Ulises, tout comme Edmond Dantès reçoit celui de l'Abbé Farria. Au cours du récit, il va également s'initier à l'Art, notamment grâce à son ami et adjuvant León Rocamora, un personnage cultivé, lettré, spécialiste de l'Art ainsi que de son commerce, il va apprendre les ficelles de l'économie, et la maîtrise du verbe, des us et coutumes de l'oligarchie argentine. Il est avocat, il a les connaissances du droit, qu'il va perfectionner dans sa quête de vengeance et dans sa mise en application du plan pour l'atteindre.

On peut donc lire plusieurs changements dans la personnalité du héros au cours du récit : de l'avocat renommé il deviendra le vengeur, celui qui veut punir les responsables de la mort de son père, puis au cours des épisodes, sa mission de vengeance se mue en une mission de rétablissement de la vérité et par conséquent, de la justice. Nous développerons ce thème plus tard, dans la troisième partie de cette thèse. En ce sens, je parlerai d'un nouveau héros, incarnant de nouvelles valeurs, celles d'une société qui se transforme et qui évolue elle aussi et dans ce sens, se reconstruit également.

L'apprentissage de Santiago se fait tout au long des premiers chapitres. Lorsqu'il est dans sa cellule, au Maroc, et sous les enseignements d'Ulises on assiste au passage

de l'innocence du héros à la connaissance. Cette « connaissance » renforcée, comme nous l'avons vu, par la révélation de Victoria à Santiago sur ce qu'est réellement arrivé à son père lors de sa longue absence. Ces 11 ans passés en prison se transforment alors en un parcours initiatique et c'est l'accomplissement de cette longue épreuve jusqu'à sa propre libération (Santiago s'échappe, seul, de l'incendie qui ravage la prison) qui va le faire passer du personnage jeune novice et inexpérimenté à sa dimension héroïque. De ces premiers chapitres jusqu'à la réalisation matérielle de son « plan », nous lisons nous la genèse de ce héros, en construction. Ce parcours initiatique le rapproche également, en ce sens, du personnage d'Alexandre Dumas devenu, suite à son propre rite initiatique, Edmond Dantès.

Santiago est donc un personnage qui évolue. Lorsqu'il rentre en Argentine, il a évolué par rapport à lui même, mais aussi par rapport à ses ennemis ainsi qu'à la société. Comme nous l'avons vu, il revient sous un nouveau nom, porteur de nouvelles valeurs et à l'initiative en ce sens là aussi, d'un nouveau récit, ce qui donnera lieu au moteur de l'histoire.

Montecristo c'est l'histoire d'une destinée humaine face à la société et à un univers qui paraissait, jusqu'ici stable. Alexandre Dumas décrit lui aussi, dans son œuvre, une société oppressive à l'égard de son personnage, Edmond Dantès. La société bourgeoise qui à au XIX^{ème} siècle est associée au développement du capitalisme, *subit cependant les attaques des théoriciens socialistes, Proudhon et surtout Karl Marx, qui l'opposent, en tant que classe détentrice des moyens de production, à la masse ouvrière exploitée*¹⁸⁵. Proudhon distingue la classe moyenne de la bourgeoisie qu'il assimile à une

¹⁸⁵ « Elle doit dès lors compter avec l'essor des mouvements socialistes et syndicalistes, dont l'action, fondée sur la lutte des classes, vise au renversement de l'ordre social. Les entrepreneurs allemands doivent ainsi faire face à une forte contestation ouvrière, à laquelle le parti social-démocrate d'Allemagne fournit, dès 1869, une organisation puissante. Ils font donc alliance avec l'aristocratie et le pouvoir politique, obtenant de Bismarck qu'il réprime le mouvement ouvrier. Dans les régimes communistes mis en place après la révolution russe de 1917, la bourgeoisie, considérée comme « ennemi de classe », se voit dépossédée de ses pouvoirs. Ailleurs, son influence reste dominante dans les pays industrialisés, dont l'évolution est cependant avant tout caractérisée par une forte extension des « classes moyennes ».

<http://www.larousse.fr/encyclopedie/nom-commun-nom/bourgeoisie/28294>

aristocratie capitaliste et foncière. Chaque auteur a sa propre définition de la bourgeoisie. Il n'est en outre pas facile d'établir la césure entre le peuple et la bourgeoisie.

Quant au héros de *Montecristo*, Santiago, lui aussi héros indigné face au monde, un ordre social qui l'opprime, il va lui aussi prendre son destin en main. Jusqu'à son emprisonnement, il était un « persécuté » mais il devient vite le héros, présenté dès le prologue comme le vengeur. En devenant initié, il ne lutte plus contre des « ennemis » mais contre des adversaires, il les considère comme de véritables rivaux et en se formant aux codes de la société bourgeoise, en apprenant non seulement le dire (le poids du verbe et de la parole) mais aussi le faire en menant des actions économiques politiques ou juridiques contre eux, il se bat à armes égales. Il passe, dès la seconde partie de la *telenovela*, de l'élaboration passive de son plan, à l'action de ce même plan.

La telenovela ne déroge cependant pas à ses propres codes ni aux lois d'une histoire d'amour moderne où le couple se reforme à la fin de la série. En ce sens, le héros s'affranchit du personnage d'Alexandre Dumas, qui ayant changé et voyant que Mercédès elle aussi a évolué tout au long du récit, ne la retrouvera pas à la fin. Dans la *telenovela*, et c'est un des socles indestructibles à mon sens de ce qu'est le genre, c'est la réunification (salvatrice ?) du couple-exemple.

La nouvelle temporalité qu'adopte Santiago témoigne là encore de ses renaissances. En prison, le temps s'était en quelque sorte arrêté pour lui. Ses quinze années ressemblent à un point unique sur l'échelle du temps, point qu'il n'a jamais pu contrôler. Pour Edmond Dantès dans l'œuvre d'Alexandre Dumas, à sa sortie de prison, le temps prend une nouvelle dimension qu'il parvient cette fois à dominer. Lorsqu'il s'élancera vers sa nouvelle vie, les mots qu'il laissera à la postérité seront « attendre et espérer » (p. 1398). Ces mots, traduits par les scénaristes de la *telenovela* par « *confiar y esperar* » deviendront le leitmotiv de la telenovela. Ils sont signes d'une vie où le temps n'est plus un état devant lequel il faut se battre, mais au contraire qu'on doit apprendre à respecter. Le temps a été retrouvé.

2.1.3.3. Les multiples visages de Santiago

Comme nous l'avons dit, *Montecristo* n'est pas une œuvre originale dans l'idée motrice de l'action. De plus, elle est explicitement basée sur une œuvre qui lui préexiste. Elle est également au carrefour d'autres textes qui lui préexistent et qui la traversent. En plus de convoquer l'œuvre d'Alexandre Dumas, Santiago revêt également l'apparence de différentes figures du héros au XIX^{ème} Siècle, et avant tout celle du héros romantique.

Il nous faut, pour cela, revenir sur les origines du romantisme français au XIX^{ème} Siècle : Tous les auteurs s'entendent pour dire que plusieurs facteurs sont en cause dans la naissance de ce nouveau courant littéraire. D'abord, il y a ceux qu'on a nommés plus tard les « préromantiques » et qui, comme Jean-Jacques Rousseau au XVIII^{ème} siècle (avec *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, *les Rêveries du promeneur solitaire* et *les Confessions*) ou Chateaubriand au tournant du XIX^{ème} siècle (avec *Atala*, en 1801, *René*, en 1802 et *le Génie du christianisme*, en 1802) ont écrit des textes où se font sentir à la fois le besoin de parler de soi et l'amour de la nature. Déjà, chez ces deux grands auteurs, l'émotion et la passion l'emportent sur la raison¹⁸⁶.

Ce sont les circonstances historiques et politiques qui permettent l'avènement du mouvement romantique en France. Le romantisme s'incarne dans son héros, qui est avant tout un individu plutôt qu'un archétype, comme il devait l'être au siècle précédent. Le héros romantique est assez éloigné du prototype grec ou cornélien. Il n'est pas tenu quant à lui à affronter des forces extérieures qui le transcendent et qu'il ne peut guère combattre (la divinité, le fatum...) Son action se plie aux épanchements d'un individualisme lyrique ; les hauts faits valeureux et glorieux cèdent le pas chez lui à des préoccupations ontologiques et subjectives ; bref, le héros romantique est voué à une solitude existentielle. Il est révolté contre son sort et contre la société qu'il juge médiocre. Il vit tout avec passion comme si ses jours étaient comptés; la passion amoureuse le dévore, il lui sacrifie tout. En rébellion contre les règles communes

¹⁸⁶ http://www.la-litterature.com/dsp/dsp_display.asp?NomPage=5_19s_009_romantisme_02

auxquelles chacun doit se soumettre, il se situe parfois hors la loi. Son attitude de refus et le mépris de la société l'amènent souvent à vivre dans la solitude. Lorenzo, Chatterton et Hernani, héros respectifs de Musset, Vigny et Hugo, représentent les personnages types du drame romantique.

Ce « Moi » glorifié, constitué par un dire (ce que l'on dit de lui) et par un faire indique dans le récit le statut de ce héros. Santiago est bien ce héros qui s'élève seul, au début du moins, face au monde bourgeois, à ses excès et contre ses valeurs qui l'oppressent. Ainsi le romantisme s'incarne dans son héros, qui est avant tout un individu plutôt qu'un archétype, comme il devait l'être au siècle précédent. En effet, les personnages romantiques ont une histoire, une psychologie, bien avant qu'ils ne soient mentionnés dans un roman. Le héros de la première vague du romantisme – celle où l'on cherchait avant tout la libération de l'art – est un homme sensible, auquel son destin échappe, et dont la société nie les aspirations.

Si le mouvement romantique marque une rupture avec les conventions littéraires des siècles précédents, l'archétype du héros a également été ébranlé par les tenants du romantisme en redonnant au personnage romanesque toute sa dimension humaine. Le mouvement romantique est multiple à l'image du héros qui l'incarne, mais certaines constantes ressortent toutefois, notamment sur le profil de ce héros. C'est un être à la fois solitaire et vulnérable, mutique et inconstant, cela transparaît dans sa façon d'être, son ennui, son désœuvrement. Héritier des drames romantiques hugolien, Santiago est symptomatique du héros pétri d'un profond sentiment d'injustice sociale pour montrer son refus du monde qui l'entoure, sa révolte contre les normes bourgeoises. Notre héros se place d'ors et déjà dans une longue tradition de héros romantiques et dans une longue liste d'adaptations du même Comte de Monte Cristo.

Nous devons cependant repérer les endroits précis où le texte propose la propre mise en perspective de ce héros que l'on vient de définir. Les informations retirées doivent faire l'objet de codes, de prescriptions que les personnages vont juger par rapport à une norme. « Les discours des personnages sur les autres personnages

donneront lieu à un commentaire sur leur savoir-dire ». Posséder le pouvoir de la parole c'est être au-dessus du commun des mortels. Dans la série, celui qui représente cette parole, comme la conscience du héros, c'est León Rocamora. Grâce à son savoir-dire il parvient à manipuler ses adversaires. Il les impressionne, les flatte et leur donne des conseils. Le héros possède tout le savoir-vivre nécessaire pour s'élever dans les sphères de l'aristocratie et même au-delà. Sa ponctualité est toujours mise en avant.

L'être et le paraître conditionnent la figure de notre héros. A l'évidence, Santiago ne fait que paraître dans le monde mondain de la société de Buenos Aires, car il ne doit pas se dévoiler à ses ennemis. Les déguisements, ses stratégies pour se dissimuler en témoignent. Son être, en revanche, se lit dans tous ses faits et gestes ; il est plein de haine, il est calculateur... Il ne parvient pas à endiguer son émotion, ainsi en revoyant Marcos après plusieurs années passées en prison devant le tableau de Laura et Marcos en famille avec un jeune garçon auprès d'eux. Alors, toute sa haine se dévoile.

La fonction du personnage dans la diégèse de l'œuvre d'Alexandre Dumas est la résolution, par quête, des contradictions sociales dont il est victime. Edmond Dantès lutte contre les excès de l'argent et les abus de pouvoir. Dans la telenovela écrite par Marcelo Camaño Adriana Lorenzón, le héros reprend exactement la même fonction mais ce qui le définit, ce qui le différencie, c'est que sa quête ne porte pas seulement sur une vengeance personnelle (même si cela reste le moteur de départ à l'histoire), mais bien une quête de justice sociale et réparatrice. Nous approfondirons cette question un peu plus loin dans ce travail.

A la différence des ennemis de Dantès, les ennemis de Santiago possèdent le pouvoir économique mais pas seulement, ils possèdent également le pouvoir juridique (Marcos Lombardo lui aussi est un avocat brillant)¹⁸⁷.

¹⁸⁷ Dans sa course à une ascension politique –qui sera un véritable échec- Marcos Lombardo va tout mettre en œuvre pour séduire les médias. Alberto Lombardo, quant à lui, dans son soucis obsessionnel d'obstruer les preuves de son passé, va « acheter » le silence des médias à ce sujet. Force est de constater que les nouveaux carcans du pouvoir ne sont plus désormais que les caisses financières mais bien les atouts politiques et médiatiques.

Ceci étant dit, savoir qu'un personnage est le plus important ne suffit pas à lui donner le nom de héros. Philippe Hamon a ainsi cherché à définir les caractéristiques descriptives des personnages. Grâce à son étude, on parvient aujourd'hui à dire pourquoi tel ou tel protagoniste est le héros du roman. Il rend compte des spécificités narratives d'un personnage au moyen de sept critères : les qualifications différentielles, les distributions différentielles, l'autonomie différentielle, la fonctionnalité différentielle, les prédésignations conventionnelles, le commentaire explicite et les redondances. Grâce à son étude, la distribution différentielle permet de montrer que Santiago est le personnage privilégié du récit avec une apparition dans tous les chapitres de la série.

Le Comte de Monte-Cristo appartient au genre du roman feuilleton ; il est paru durant deux années, dans le Journal des Débats, du 28 août 1844 au 15 janvier 1846. Le roman feuilleton est destiné à un public bourgeois. Il permet au journal de fidéliser les acheteurs et d'augmenter ses ventes si le roman est un succès. Pour s'attacher un public, il faut lui donner à lire des histoires qui le sortent de son quotidien, qui l'émerveillent mais qui mettent aussi un personnage de sa condition en valeur. Les Mystères de Paris d'Eugène Sue, mettent en scène un aristocrate qui se déguise, pour devenir un vengeur. Le roman feuilleton exige un héros de condition modeste qui venge la société opprimée. Et de plus les intrigues doivent camper un surhomme marginal et solitaire qui tient du vengeur et du justicier. Edmond Dantès obéit à ces deux conditions. Santiago incarne aussi les traits du héros de telenovelas. L'homme, aujourd'hui, dans le roman feuilleton en particulier, est conscient de la singularité de son Moi : « *je suis un de ces êtres exceptionnels* » (p. 616) et de sa relation conflictuelle au monde. On voit donc apparaître des héros conscients de leur particularité et qui accèdent au statut de héros.

Santiago, héros aux multiples visages, endosse également l'habit du héros épique. Ce héros qui incarne l'idéal chevaleresque du XI^{ème} et XII^{ème} siècle, mis en scène dans les chansons de geste. C'est un preux et vaillant chevalier. Santiago est à l'image de ces chevaliers épiques, son intrépidité au combat est remarquable. Face à l'ennemi, il fait abstraction de sa fatigue, de sa peur et du danger. Sa bravoure est sans borne, et son courage le pousse sans cesse au combat. Il est également doué d'une force surhumaine.

Ce héros, surdimensionné, conscient de son devoir, a le sentiment de l'honneur et cela le guide. L'honneur féodal qui subordonne le héros à son suzerain, comme l'honneur pour Santiago le suborne à venger coûte que coûte la mort de son père. Le héros épique est donc un chevalier doué d'une force surhumaine, capable d'endurer toutes sortes de souffrances physiques ou morales. Les autres personnages ont des rôles définis : ami confident, (León Rocamora) traître (Marcos), ennemi (Alberto), lâche (Marcos). Ils sont dans le récit pour souligner davantage l'héroïsme et les vertus du héros principal.

2.1.3.4. Le divin dans *Montecristo*

Il nous semble pertinent d'analyser ici la place de la religion dans la *telenovela Montecristo*. En effet, si dans l'œuvre d'Alexandre Dumas, le héros romantique incarne des valeurs modernes où le héros s'affranchit du poids de la religion, la présence divine reste incontestable, c'est d'ailleurs ce qui fait toute la différence de cette œuvre dans son époque. Cette présence est incarnée non seulement dans la nomination du héros « Monte-Cristo » mais aussi dans la substitution du héros à la vengeance divine.

Mais l'intérêt de mon propos n'est pas ici d'analyser l'œuvre d'Alexandre Dumas mais bien de m'intéresser à la question de la religion dans la telenovela, objet de mon étude. En effet, *Montecristo* abandonne la dimension sacrée donnée à l'œuvre originale, pour autant, une place importante est accordée à la divinité dans l'œuvre. Nous ne pouvons nier le fait que, naissant dans une société fortement marquée par le catholicisme, les objets culturels qui en émanent ne peuvent se soustraire à l'impact culturel de cette dernière. On voit donc, comme dans nombre de *telenovelas* d'ailleurs, apparaître églises, cérémonies religieuses (mariages, baptêmes etc).

Cependant, je voudrais aller plus loin que ces simples signes révélateurs. Lorsque je parle de présence divine, je veux parler de l'empreinte du surnaturel dans l'œuvre : on voit en effet apparaître des personnages énigmatiques, des fantômes, des revenants.

Dans la telenovela, Santiago fait construire une pièce cachée derrière le salon, avec un miroir sans tain. De cette place, il assiste à toutes les conversations, aux

échanges importants qui ont lieu chez lui, sans être vu. Là encore, il prend une dimension omnisciente, il voit tout, il sait tout, sans que l'on soupçonne sa présence. Cette présence que l'on pourrait qualifier de fantomatique atteint son paroxysme dans le dernier épisode de la série : Santiago assiste, depuis cette pièce secrète, au duel entre Marcos et Alberto Lombardo, père et fils. Ajoutons à cela que la villa du héros est mitoyenne de celle des Lombardo : Santiago a donc, en ce sens, envahi l'espace de ses ennemis. De là où il se trouve, il entend tout, voit tout ce qui se fait, il sait tout, il se substitue à l'omniscience divine.

Dans le roman d'Alexandre Dumas, Bien que Monte Cristo récupère le trésor, continue son initiation seul en voyageant et en étudiant, il n'accède aux pouvoirs divins que longtemps après son évasion. Umberto Eco dans *De superman au surhomme* met en avant le chemin interne que parcourt Monte-Cristo. Il va déplacer l'accent de la vengeance, à la volonté de pouvoir et de celle-ci à la mission divine.

Au XIX^{ème} siècle, la religion ne présente plus, ni dans la société, ni dans la littérature de réel intérêt. La raison en est la crise sociale qui secoue la France d'alors. En effet, les hommes ne croient plus en la force divine, ils ne peuvent compter que sur eux-mêmes. Seuls les héros de grande envergure apporteront des bienfaits à la société. Monte Cristo naît dans cette conjoncture et devient le héros des foules qui semblent se reconnaître en lui. Cependant, Alexandre Dumas au contraire d'autres écrivains réhabilite le sacré et dans un certain sens la religion.

Quant à ce trésor qu'il retrouve, secondé par León Rocamora, à son arrivée en Argentine, il symbolise le rayonnement, la lumière. Pourrait-on y voir ici une élection divine ? A la différence d'Edmond Dantès, Santiago ne se tourne pas vers Dieu dans sa haine, mais préfère se consacrer à son plan et à ses manœuvres terrestres.

Pourrait-on alors parler d'une nouvelle figure divine qui se dessine dans l'adaptation de l'œuvre, avec le personnage de Santiago ? Serait-ce là une nouvelle façon, comme cela l'était au XIX^{ème} Siècle, de désacraliser le divin pour le faire côtoyer les mortels ? Force est de constater que de par ce parti pris, l'appréhension de la religion, dans *Montecristo* et du moins à ma connaissance, prend une nouvelle

envergure. On peut y lire une évolution de l'imposition de l'imagerie divine ainsi qu'un détachement par rapport à ce qu'en donnaient les telenovelas classiques.

Comme nous l'avons vu, le héros vengeur se substitue à la vengeance divine avec pour particularité, non sans importance, qui est que Santiago (comme le Compte de Monte Cristo d'ailleurs) ne tue jamais de sa propre main. C'est en effet la providence qui va entraîner la mort d'Alberto (Marcos tue son père dans le dernier chapitre de la série). Il est important de souligner ce fait car c'est ce qui, à mon sens, permet au héros de conserver l'appui du public.

2.1.3.5. Du héros classique vers un nouveau héros

Montecristo est avant tout, à l'image de la grande majorité des telenovelas, un récit manichéen : le combat du Bien contre le Mal, nous l'avons vu dans le premier chapitre de ce travail. Ramené à l'étude de la religion dans cette deuxième partie, on peut donc parler d'une lutte entre anges et démons. Dans ce schéma manichéen, la quête de Santiago, du côté du Bien s'oppose à l'utilisation de la force qui aurait dû être celle du droit. Santiago est du côté du Bien et Lombardo du côté du Mal. À cette ambivalence Bien, Mal qui est cause de la quête, on trouve en Santiago même, le double postulat ange, démon. Il est très souvent comparé à l'ange exterminateur, à des héros machiavéliques ou mauvais (Lord Ruthwen , Néron).

Nous l'avons vu, en reprenant les mêmes codes de ses ennemis, il incarne ce mauvais ange dans cette ambigüité, cette dualité qui le pousse tantôt vers le Bien (actes de bravoures, lorsqu'il utilise les appareils de la justice, lorsqu'il défend les plus faibles) et tantôt vers le Mal (lors de la prise d'otage, des différentes menaces sur ses ennemis).

Santiago est tantôt le justicier, si on attend d'un justicier une personne qui applique ou fait régner les droits et les principes moraux de la justice. Il est tantôt le vengeur, celui qui punit son offenseur sans s'occuper des droits de la justice. C'est-à-dire que Santiago peut à la fois se situer du côté du droit et du côté de la pure « vendetta ».

Pierre Glaudes et Yves Reuter constatent que

« les intrigues du roman feuilleton ont toutes en commun de camper un surhomme solitaire et marginal, qui tient à la fois du vengeur et du justicier »

Nous avons là une description très réduite certes, mais juste, de Santiago.

Etre à la fois vengeur et héros populaire que les lecteurs qui lisent le *Journal des Débats*, portent aux nues, suppose un homme aux valeurs universellement reconnues. Il ne peut pas seulement incarner un vengeur cruel, il risquerait de perdre l'appui du peuple.

Vengeur, il l'est donc dans une certaine mesure. Même si on ne pourra jamais dire qu'il est un criminel, il côtoie la mort de trop près pour ne pas en être éclaboussé : si les pères meurent et il n'y a là rien de choquant, mais leurs enfants sont des victimes bien innocentes.

Comment pourrait-il être un justicier, lorsqu'on sait que la justice ne vaut plus rien dans cette société pervertie ? Il choisit donc la justice divine, la plus haute, la plus noble, la seule susceptible d'être juste. La loi du talion, il la respecte en ce sens que même s'il n'a jamais autant souffert que toutes ses victimes réunies, il livre à la société ses oppresseurs. C'est elle qui aura le dernier mot, c'est elle qui, telle un juré, condamnera les agresseurs : ils seront tous, sans exception, bannis du rang de la société. La folie et le suicide apparaissent comme des fautes indélébiles que personne ne peut pardonner ; la pauvreté plonge les hommes dans l'enfer. C'est le peuple et non Monte-Cristo qui a tranché.

Santiago est dans une relation conflictuelle au monde qui l'entoure et qui l'opprime. Il va être ce héros venger de sa propre infortune mais plus loin encore, et peut-être même à ses dépend. Et bien qu'il n'en soit pas conscient au début de l'œuvre et que ce ne soit pas cette quête sociale qui le motive au début du récit, son ambition évolue au cours de l'histoire et son désir devient celui de rendre justice aux victimes des Lombardo, et par métonymie, victimes des crimes commis lors de la dernière dictature. En portant l'étendard de cette quête de justice, il devient le porteur de ces nouvelles valeurs de Vérité et de Justice. Ainsi, quand dans l'œuvre d'Alexandre Dumas, on parle de vengeance personnelle, individuelle, que le récit se clôt à la résolution de cette trame

personnelle, dans la telenovela de Marcelo Camaño et d'Adriana Lorenzón, la quête de Santiago, en allant au delà de son désir personnel de vengeance, prend la forme d'un combat collectif. Et cela, au fil des chapitres, prend une dimension qui dépasse le simple cadre individuel pour atteindre celui du collectif. Ainsi, ce n'est plus simplement les dommages commis à l'égard du héros qui vont être réparés mais bien ceux commis à l'égard d'une partie de la société.

Et si la réparation devient collective, c'est que la faute était collective aussi. Le héros, dépassé par moments par cette nouvelle dimension, va donc laisser place à de nouvelles voix pour porter ces combats, ce qui fera l'objet de ma troisième partie.

2.2. Les conditions sociales politiques et culturelles des années 70 à la crise de 2001

2.2.1. Cadre sociopolitique des années 70 à nos jours

Les réflexions qui précèdent ont permis de mettre à jour les marques du social présent dans *Montecristo*. Il s'agit à présent de comprendre dans quel contexte social apparaît la série. Cette contextualisation passe obligatoire par un retour aux années de la dictature militaire car il s'agit de la période évoquée dans la l'œuvre étudiée. De plus, il nous apparaît important de revenir ici sur le retour à la démocratie en 1983 mais également sur les années qui ont succédé à ce rétablissement, les années 90.

Le 24 mars 1976, la présidente de la République argentine Isabel Perón est dépossédée de ses fonctions par un Coup d'État militaire mené par le général Jorge Rafael Videla. La junte militaire dissout le parlement, remplace la Cour suprême et entame un processus de « Réorganisation Nationale ». Elle ordonne la suspension de toute activité politique.

José Martinez de Hoz fut désigné ministre de l'économie et le 2, avril il annonça son plan pour ralentir l'inflation, la spéculation et stimuler les investissements étrangers. La gestion de ce dernier, dans le contexte de la dictature qui se déroulait, fut totalement cohérente avec les objectifs que les militaires se proposèrent.

Durant cette période les dettes externes -publique et privée- se sont dupliquées. La dette privée passa rapidement aux mains de l'État. Dans ce contexte économique, la Junte Militaire imposa le terrorisme d'État qui développa un projet planifié, destiné à détruire toute forme de participation populaire. Le régime militaire mit en marche une répression implacable sur toutes les forces démocratiques : politiques, sociales et syndicales, avec pour objectif de soumettre la population à travers une violence d'État : la terreur. Instaurer la terreur dans la population pour ainsi imposer « l'ordre », sans aucune possibilité de voix dissidente. On inaugura alors le processus autoritaire le plus sanglant qu'ait connu l'histoire de l'Argentine. Des étudiants, des syndicalistes, des intellectuels, professionnels et autres furent séquestrés, assassinés et « disparurent ».

Le 30 octobre 1983, on signait la fin du processus militaire ce qui ouvrit le pas à la restauration de la démocratie avec l'arrivée au pouvoir de Raul Alfonsín comme président. Cependant, les traumatismes et les séquelles de sept années de répression marquent les mémoires et encore pour longtemps résonnent comme la litanie des heures sombres de l'histoire de l'Argentine. De ces espaces de douleur, des interstices qui laissent entrevoir la mort, de ces mêmes failles jaillit la lumière implacable d'une parole qui lutte et se débat. On peut nier, on peut taire ou faire taire, on peut imposer ou interdire, mais on ne pourra certainement jamais empêcher la mémoire de s'exprimer. Et les empreintes laissées dans les consciences se retrouvent dans le discours, dans les représentations esthétiques, les productions culturelles d'une société meurtrie.

Les années 80 ont laissé place à une décennie marquée par des épisodes tragiques. Entre inversions économiques directes extra régionales sur le marché argentin et un plan économique drastique, l'Argentine souffre de récession et d'hyperinflation.

Carlos Menem est élu Président de la République le 8 juillet 1989. Il mène une politique libérale en privatisant les sociétés publiques. Il décide la convertibilité peso/dollar qui a pour effet de diminuer l'inflation et l'afflux de capitaux étrangers. La croissance revient mais le chômage reste important. Il ordonne la « dollarisation » de

l'économie en 1992. Toutefois la politique de privatisation profite avant tout aux entreprises étrangères -implantations de Suez, Ford, Carrefour, etc.- et le gouvernement est accusé de brader les entreprises nationales -notamment *Aérolíneas Argentinas* ou la firme d'aviation militaire FMA. L'allègement du secteur public est douloureux. Il privatise les retraites en créant en 1993 l'AFJB.

Les inégalités explosent : les classes aisées ayant des capitaux à l'étranger s'enrichissent fortement, la classe moyenne profite de la période de prospérité de 1992 à 1998. Cependant, la protestation est forte au sein des « laissés-pour-compte » du miracle économique et des retraités, dont la pension de retraite a été fortement réduite. Dans le même temps, Carlos Menem favorise l'endettement des ménages. En parallèle, à cause de la monnaie surévaluée, le déficit de la balance courante s'accroît.

En Argentine, en octobre 2001, le gouvernement de l'alliance perd les élections législatives. Le Président De La Rúa refuse d'entendre les demandes de changements exigées par le peuple argentin et refuse de changer de politique. Durant ses deux années au pouvoir, son programme progressiste a été remplacé par les plans du FMI (Fond Monétaire International), une politique dans la continuité de celle de l'ancien chef de l'État, Carlos Menem. Les conséquences des choix politiques se font ressentir dans le paysage social : la récession s'approfondit, on compte des millions de pauvres et de chômeurs ; la crise provoque aussi une fuite massive des capitaux, les banques bloquent alors les comptes. La crise s'aggrave. Les conditions sont réunies pour que, dans une ambiance explosive, le 19 décembre 2001, le peuple se soulève après la déclaration de De La Rúa qui décrète l'État de siège. Les argentins réclament la démission immédiate du président ainsi que de son gouvernement : « *que se vayan todos* » (Qu'ils s'en aillent tous), s'exclament-ils.

Il ne s'agit pas ici de faire une analyse socio-politique de la situation qui conduisit à la crise de 2001 en Argentine. Cependant, nous nous sommes interrogés sur ces ruptures sociales, qui, au delà des dénouements politiques, sociaux ou culturels qui ont succédés, conduisit également à un renouvellement d'une des productions culturelles

populaires qu'est la telenovela, en particulier celle qui nous intéresse ici, *Montecristo*. Ainsi, nous nous sommes interrogé sur cette fracture, nommée dans ce « *que se vayan todos* » (qu'ils s'en aillent tous), entre la classe dirigeante et les argentins. Cette question nous a amené à nous demander ce qui avait conduit à ce rejet du discours politique et si ces latences laissées par le discours, ne laissaient finalement pas l'espace libre à ce même discours qui occupe la scène depuis les années 90. L'abandon du champ politique, un abandon massif qui va crescendo depuis les années de néolibéralisme, ne seraient alors que la conséquence de la déception. Comme nous l'avons signalé, *Montecristo* apparaît cinq ans plus tard. Nous avons donc cherché à analyser ici, quelles marques de la société argentine, avec ses vides, ses creusés, avec ses ruptures et ses « *déphasages* »¹⁸⁸, se retrouvent ancrées dans la série.

2.2.2. Le conflit dans *Montecristo* : une théorie de l'échec ?

2.2.2.1. Le conflit

Nous avons fait l'état, dans la première partie de cette thèse, des éléments qui composent une *telenovela*, des ingrédients essentiels à son bon fonctionnement narratif et de certains aspects qui font la particularité du genre. Le choix de cette série en particulier a été provoqué dès le premier « contact » avec la série. En effet, *Montecristo* apparaît comme différente, dissidente aux autres productions du genre, et ce dès le premier contact avec l'œuvre. Et bien que cette différence n'était encore qu'à l'état de « pressenti », la question était de savoir s'il y avait dans cette *telenovela* précisément quelque chose qui pourrait se démarquer d'une certaine « norme », pour que cette impression surgisse dès les premières minutes de visionnage.

Notre question fut donc, au départ, de savoir si *Montecristo* était ou non en rupture avec une « norme » et si tel est le cas, pourquoi ? La norme ce sont, comme nous l'avons vu précédemment, les éléments imposés par les invariants du genre et on

¹⁸⁸ CROS Edmond, *El sujeto cultural, sociocritica y psicoanálisis* (Le sujet culturel, sociocritique et psychanalyse), Collection « Etudes sociocritiques », Editions du CERS, 2002

voit dès le premier épisode que *Montecristo* marque sa différence avec les autres *telenovela* d'un point de vue éthique. Le mal, dans ce programme en particulier - et la particularité réside dans le fait que cette règle ne varie pas, contrairement à d'autres productions du genre - est toujours réparé par un autre mal. Nous voulons dire par là que les conséquences de la réparation de ce mal engendreront des conséquences néfastes sur d'autres personnages corollaires de la série. Ce qui conduira à une nouvelle situation conflictuelle. Les conflits qui sous-tendent la société argentine, tendent à ressortir de manière consciente ou non à travers le produit culturel qui est la *telenovela*.

Issu d'une société qui ne veut pas se conformer à la norme, à tort ou à raison, dans un conflit politique qui date de la fin des années 60, le produit culturel argentin que nous étudions ici, la *telenovela*, est marqué par cette résistance à un système qui serait imposé par l'État ou les exigences politiques libérales du grand frère américain. Résistance de cette société, incarnée par une frange de la population ne représentant pas la totalité des argentins, ou à un système qui nierait les différences culturelles et les spécificités des minorités mais aussi résistance à un système de valeurs ultralibéral. Ainsi, dans *Montecristo*, dans cette nouvelle *telenovela* que nous qualifierions de « sociale », les codes sociaux ainsi que les règles imposées par la culture, la religion ou l'État seraient-ils transgressés ? La crise de 2001, en ce sens, n'aurait-elle pas laissé place à une reconstruction du discours social ? Ne pourrait-on pas lire ici une forme de repositionnement du débat social, qui, avec *Montecristo*, d'une certaine façon, réapparaît dans un discours qui le refusait cinq ans auparavant ?

Dès les premières phrases de cette séquence, on remarque une quantité notable de sèmes qui ont pour sens ou pour référence l'échec. La continuité narrative montre que la négation revient très souvent dans les dialogues des personnages. *Edmond Cros affirme que :*

C'est par le langage que l'Homme se constitue comme sujet. Le sujet ne parle pas. Il « est parlé » par son discours (ou dans son discours) sans qu'il ne le sache. Quand le sujet naît ainsi au langage et par le langage, il est immédiatement attrapé dans une toile de signes organisée selon des lignes de sens et des tracés idéologiques qui

*constituent la culture, régie elle-même par ledit « sujet culturel ».*¹⁸⁹

On pourrait alors se demander si le langage n'est pas le témoignage de la négation sociale. La langue a une épaisseur et inclut les latences qui correspondent à la mémoire sociale et collective. C'est peut-être ce que l'on retrouve dans cette étude de la négation : les latences d'une société dont le conflit social ne veut pas se dire, que l'on ne veut pas nommer. Devrait-on alors rapprocher cette idée à une impression d'impuissance des personnages, comme s'ils n'étaient que les pantins d'un destin prédéterminé ? Ils ne se rendent pas, car ils ne baissent pas les armes et restent dignes jusqu'à la fin de l'histoire, du moins pour les héros.

2.2.2.2. La violence

On ne saurait faire une étude de *Montecristo* sans parler de la violence qu'elle contient. Si on considère comme violent tout phénomène de brutalité envers l'autre ou soi-même, dans les mots ou dans les gestes, alors la *telenovela* que nous étudions est un cas particulier en cela qu'elle réunit tous ces critères à la fois. Ce qui est violent dans cet objet est le fait que chaque conflit qui oppose un ou plusieurs personnages du programme se résout ou se termine en hurlements hystériques ou en bagarre généralisée.

Sont d'abord considérées comme phénomène de *catharsis* sociale et de défoulement pour un public friand de ces scènes sur-jouées et presque trop grotesques pour être prises au sérieux, ces séquences de luttes entre hommes ou de « crêpages de chignon » entre femmes. Mais plus qu'une méthode pour attirer le public et lui plaire, cette violence parle et dit bien plus que cette simple analyse sur la société argentine.

La maison de Santiago rappelle un château, comme pourrait être celui du Conte de Montecristo. La pièce principale est ornée de pierres apparentes de couleur grise, rehaussées de fer noir avec une décoration moderne pour nous situer dans l'actualité.

¹⁸⁹ CROS Edmond, *Spécificités de la sociocritique d'Edmond Cros* in *La sociocritique d'Edmond Cros*, www.sociocritique.fr

Comme nous l'avons dit dans la première partie de cette thèse, ce qui est nouveau dans *Montecristo*, c'est la polarisation de l'espace, nous l'avons dit dans la première partie. La convergence des lieux de paix ou l'éclatement, la dispersion de l'espace pour celui des « méchants » constitue la dynamique de la série, un va-et-vient incessant entre ordre et désordre. L'espace devient un lieu de passage initiatique pour les personnages : des nouveaux codes sociaux, de nouvelles valeurs pour un nouveau rapport au monde. On pourrait comparer ce cheminement dans l'espace à un nouveau rapport social. Ainsi, cette idée de franchissement serait alors renforcée par une série de plans et de gros plans sur des portes. Elles apparaissent soit en *plans cut* pour raccorder deux séquences, soit en *gros plans* s'attardant ainsi sur l'imminence des protagonistes de franchir le seuil.

Le salon, où se déroule le duel père-fils entre Marcos et Alberto, se convertit en un véritable espace scénique dans lequel se dénoue une des problématiques de l'histoire, la rivalité entre les deux Lombardo. Le héros, caché derrière son miroir sans tain, de son point de vue omniscient, assiste à la scène de duel¹⁹⁰. Cette scène aboutit à

¹⁹⁰ Aux origines, le duel est une ordalie, un jugement de Dieu : le vainqueur est choisi par Dieu. C'est donc lui qui a raison. Durant l'Ancien Régime, le duel marque la résistance de la noblesse aux injonctions maintes fois répétées de la hiérarchie. Mais au XIXe siècle, l'explication est ailleurs. Certes, le duel est une rémanence d'un ordre ancien, mais on peut trouver d'autres motifs, bien plus profonds.

Les quatre causes majeures de la persistance du duel :

a. Ceux qui se battent n'appartiennent pas au milieu du commerce et des affaires, mais à l'ordre de la représentation : ce sont des hommes politiques, des écrivains, des journalistes, ... Ils représentent un certain type de romantisme qui s'oppose au matérialisme industriel. D'ailleurs, à la même époque, on assiste au triomphe de *Cyrano de Bergerac*, preuve que le romantisme survit. On a ainsi retenu le romantisme du duel qui a coûté la vie à Evariste Galois en 1832. En 1838, Armand Carrel meurt des suites de ses blessures après s'être battu contre Emile de Girardin pour défendre (entre autres) l'honneur de sa compagne³.

b. Le duel marque aussi la résistance du citoyen contre l'État, notamment après les changements de régime. Le combat singulier devient alors l'illustration d'un désir de revanche symbolique, l'adversaire incarnant le nouveau pouvoir. Ainsi les demi-soldes en 1815 provoquent-ils en duel tous les officiers des armées ennemies qu'ils peuvent trouver à Paris, pour se venger des occupants étrangers. Les exemples sont nombreux après chaque changement de régime, ou juste avant (affaire Victor Noir). On peut classer dans cette catégorie les très nombreux duels qui émaillent l'Affaire Dreyfus.

c. Le duel est un effort pour bousculer les hiérarchies. Dès le XIXe siècle l'article du dictionnaire Larousse consacré au duel le qualifie « d'oligomanie ». Se battre en duel est une manière de se hausser dans l'élite. Ainsi Georges Duroy dans *Bel Ami* voit sa situation s'établir après être passé sur le pré. Les journaux installent tous des salles d'armes dans leurs locaux. Et les féministes réclament le droit de se battre ! D'ailleurs on peut voir

la mort d'Alberto, tué par son propre fils Marcos. Tuer son Père est une phrase souvent utilisée pour illustrer le passage à l'âge adulte, la rupture avec l'autorité et les interdits représentés par le rôle du père. Tuer son père signifie repartir libre de jugement, se créer ses valeurs, s'affirmer, se construire selon ses propres choix. Ainsi, dans cet écho à l'œdipe¹⁹¹, ne serait-ce pas une forme d'émancipation qui serait alors représentée dans *Montecristo* ? Une émancipation non seulement d'une forme canonique du genre de la telenovela dans sa structure, mais également, par le biais du discours et des actions représentées, une émancipation symbolique de la « loi du père », d'un discours encore prégnant d'une autorité dont la société cherche à s'affranchir ?

Si on prolonge les réflexions précédentes concernant les conflits que l'on retrouve dans la *telenovela*, on voit alors qu'ils ont une cause : la faute. Celle d'Alberto -en participant à l'accouchement de la mère de Laura dans une maternité clandestine ; celle de Lisandro -en s'appropriant de Laura-. Mais également celle de Marcos, en mentant à Laura durant des années puis en étant à l'initiative de son enlèvement. En outre, la réparation du mal engendre un autre mal : Santiago va se venger de Marcos et mettre en œuvre un plan méticuleux pour faire tomber le fils et le père. La faute qui ne s'expie

dans le meurtre de Calmette par Henriette Caillaux en 1914 des aspects le rapprochant d'un duel. Se battre en duel, c'est parvenir à installer sa situation, c'est un rituel d'initiation (cf. *Lucien Leuwen*)

d. Le duel est aussi expression de la volonté individuelle à l'heure de l'ère des masses. La rencontre sur le pré est la rencontre de deux individus, seuls, face à face. Clemenceau, grand et redouté duelliste (il s'est battu douze fois et a été à de multiples reprises témoin, écrit ainsi que « l'homme seul est toujours le plus puissant ». Ce sont de telles considérations qui semblent avoir poussé Jaurès à accepter de rencontrer Déroulède. Cette affirmation absolue et romanesque de l'individu a fasciné : plus le siècle passe, et plus les duels sortent de l'ombre. Les journalistes accourent. On dispose ainsi d'un film de quelques minutes du duel opposant Blum à Weber.

cf le duek au XIX siècle www.histoire.ac-versailles.fr/IMG/pdf/Le_duel_au_XIX-me_si-cle.pdf

¹⁹¹ La fonction symbolique de l'Œdipe : l'Œdipe et La Loi du Père : le père sera ici le médiateur. Il interviendra comme *privateur, séparant l'enfant de la mère. Il interdit à l'enfant de fusionner avec la mère: "tu ne coucheras pas avec ta mère!". C'est l'interdit de l'inceste. Le père retient la mère de s'approprier son enfant. Cet interdit s'appelle: la "Loi du Père". cf. complexe oedipien psychiatriinfirmiere.free.fr/infirmiere/.../oedipe.htm*

finalement jamais. Il n'y a pas un seul personnage coupable mais chacun, à son niveau, est coupable de quelque chose : la culpabilité est collective et non plus individuelle. Même si le schéma manichéen de la *telenovela* est respecté dans mon objet d'étude, ici la faute est rejetée sur tous les personnages. Ainsi peut-on comprendre que les personnages sont déterminés par leur erreur présente ou commise par le passé. Il serait aventureux d'affirmer ici qu'il s'agit des marques d'une société culpabilisée retranscrites dans le produit culturel. Tout au plus, peut-on se demander si cette idée de « mal » qui n'est jamais réparée ne traduirait pas, au fond, le malaise dans lequel baigne la société argentine depuis maintenant quelques décennies, engendré lui-même par les violences passées.

Bousculement des codes sociaux, transgression de la morale, éclatement du système de valeurs qui sous-tend la société et son bon fonctionnement, déconstruction structurelle du schéma narratif et des règles qui régissent le pacte de lecture : c'est ce que rassemble cette *telenovela* et qui en fait toute son originalité. Le texte est basé sur un manque, celui de la réparation d'une faute; sur une quête, celle de la récupération de l'identité individuelle mais aussi collective. L'histoire est cyclique, sans cesse soumise à des réajustements, à des divergences puis des convergences, dans un rythme binaire, oscillant entre conflit et paix. C'est en ce sens que l'ambiguïté qui régit la société argentine pourraient alors se retrouver dans la production culturelle d'une communauté déchirée.

2.2.2.3. Les marques du passé dans une société meurtrie

Helena Donoso incarne une femme battue et soumise à son mari, Lisandro. Dans le chapitre 72, elle est convoquée par le juge en charge du dossier sur les maternités clandestines, elle raconte son histoire. Le personnage d'Helena est intéressant en ce sens qu'il symbolise le déterminisme et une impression d'impuissance du personnage, comme si elle n'était que le pantin d'un destin prédéterminé. Elle est à la fois victime et coupable : coupable de s'être tue et de ne pas avoir cherché à savoir. Coupable parce

qu'elle voyait mais s'entêtait à ne rien vouloir voir. Mais aussi victime d'une violence conjugale et bien plus encore. Elle est victime de ces non dits, des mensonges, et prisonnière de l'opacité dans laquelle elle a erré toute sa vie.

Mais elle est avant tout responsable et aujourd'hui, en prenant conscience de cette responsabilité, en prenant la parole, en s'opposant à son bourreau, Helena devient, dès la seconde moitié de la *novela*, celle qui a su s'élever contre son bourreau et le dénonce.

Cependant, l'échec le plus significatif se trouve dans les derniers chapitres : c'est celui d'un procès qui n'aura pas lieu. Et je voudrais attirer ici l'attention sur l'importance de ce manque. En effet, au beau milieu du procès où Alberto Lombardo doit répondre de ses crimes, son propre fils, Marcos, excédé par les mensonges et les manipulations de son père, pointe son arme sur lui et le tue. Il tue Le père. Celui qui avait contribué d'ailleurs à sa propre chute.

Ainsi, pour en revenir à la question de départ, on peut dire que la transgression s'opère à différents niveaux. Pourtant, dans l'état final, une autre situation que celle de départ est rétablie mais avec des codes finalement semblables : le bien aura triomphé sur le mal. On a dépassé un premier cadre moral pour finalement en rétablir un autre. La famille est recomposée. Alberto est mort. Marcos en prison. Cependant, un élément nous gêne particulièrement dans ce que nous venons d'annoncer. En effet, Alberto est mort. Tué par son fils. Il n'a donc pas pu être jugé.

L'œuvre est alors pénétrée par le discours social. Les luttes qui durent depuis trente ans en Argentine ont imprégné la mémoire collective et elles ressortent à travers les signes que nous venons d'étudier de même que dans le langage.

Au-delà de ce fait, important somme toute puisqu'il est un des paramètres intrinsèques au succès de la *telenovela*, la violence qui s'inscrit dans *Montecristo*, parle de la société et du climat tendu dans lesquels elle baigne. Prisonnière du malaise social de l'après-dictature qui oppose ceux qui veulent tirer une trait sur le passé et ceux qui réclament justice pour les actes perpétrés durant les sept années de terrorisme d'État,

prisonnière des *Leyes de obediencia debida*¹⁹² qui ne permettent pas de refermer les blessures du passé, et surtout des conséquences qui en résultent, la société argentine est finalement la première victime des problèmes qui secouent le pays. Comment, alors, pourrait-on voir le fait qu'autant de prises d'otages aient lieu dans les derniers épisodes de *Montecristo* si ce n'est comme le reflet de traumatismes qui hante encore la société ? Et si le monde souterrain, composé spatialement de la cave ou des soubassements de la maison de Santiago n'était en fait que le grondement coléreux d'une parole qui ne demanderait qu'à surgir ?

Quant à Laura Ledesma, élevée par Lizandro et Helena, qu'elle considérait comme ses oncle et tante, elle n'a jamais connu ses parents. Dans le chapitre 16 elle annonce à Helena qu'elle a décidé de suivre une thérapie : *“estoy haciendo terapia, el tema de mis padres sale todo el tiempo y siento un vacio...Necesito mas, me hace falta más. Estoy intentando reconstruir algo, algo de mi vida”*¹⁹³. Dans le même chapitre, elle dit également au prêtre Pedro que le fait d'occulter à son fils la véritable identité de son père, *« yo le quite su derecho mal elemental : su identidad »*¹⁹⁴. Comme si cette faute se transmettait de génération en génération. Comme si un mal, qui n'est pas soigné, est condamné à resurgir inlassablement. Cette idée de « mal » qui n'est jamais réparé ne traduit-elle pas, au fond, le malaise dans lequel baigne la société argentine depuis maintenant trois décennies. Une société qui subit les conséquences de crimes non punis, engendrés eux-mêmes par les violences passées. Une société une nouvelle fois victime d'une justice qui ferme les yeux.

Ce procès avorté, ne serait-il pas la résonance de la loi d'obéissance ? De ces coupables remis en liberté ? De ces procès qui tardent à venir ? La comparaison est presque trop évidente. Et le fait qu'Alberto et Marcos, pris dans l'engrenage du business, de la politique et de la mafia mêlés, se présentent aux élections, se pavanent dans les

¹⁹² Nous y reviendrons plus tard

¹⁹³ (Je suis une thérapie, le thème de mes parents ressort tout le temps et je ressens un vide... J'ai besoin de plus. J'essaie de reconstruire quelque chose, quelque chose de ma vie)

¹⁹⁴ (Je lui ai enlevé son droit le plus élémentaire : son identité)

cocktails de la *farandula* du monde de la nuit ne serait-il pas un spectacle grotesque de la mise en scène même de la réalité et ce, quotidiennement, sur les canaux de télévision ?

On pourrait alors prolonger la réflexion et voir peut-être dans cette nouvelle production culturelle une tentative de réflexion, nécessaire et peut-être réparatrice pour une grande partie de la société sur des questions évidentes comme : où en est-on arrivé sur ce chemin ardu qu'est le jugement et le châtement des responsables des crimes contre l'humanité commis durant la dictature ? Mais aussi à d'autres questions plus complexes : pourquoi le champ de la politique reste ouvert aux actions et à l'impunité de ces civils qui participèrent ou bien qui furent complices du génocide ? Et quels discours, quelles pratiques, imposés par les dictateurs à force de sang et de répression ont été reproduits comme par mimétisme et continuent de s'exercer ? En définitive, combien de monstres nés et élevés durant ces années d'horreur survivent encore et comment affectent-ils encore aujourd'hui, la vie quotidienne des argentins ?

Dans l'œuvre, nous nous retrouvons finalement face à un échec personnel mais aussi à un échec social. Celui d'une société incapable de juger ses bourreaux. Et sans justice, il n'y a pas de réparation et donc pas non plus de reconstruction. La reconnaissance des victimes passe obligatoirement par la voie judiciaire. La reconnaissance des victimes passe obligatoirement par les tribunaux. Après l'échec d'un idéal d'une société nouvelle à construire, un idéal qui fleurissait dans les années 70, c'est aujourd'hui l'échec d'une société qui tente de se re-construire. Alors au moins, avec *Montecristo*, elle a cette possibilité de « dire » ce qui a été tu.

Les réflexions qui précèdent ont permis de mettre à jour les différents conflits présents dans l'œuvre. Ceci montre une idée d'échec. On peut rapprocher cette idée de l'impression d'impuissance des personnages, comme s'ils n'étaient que les pantins d'un destin prédéterminé. Ils ne se rendent pas, car ils ne baissent pas les armes et restent dignes jusqu'à la fin de l'histoire, du moins pour les héros.

Ce que disent ces phrases, c'est une prise de conscience des personnages de leur

impuissance face à quelque chose d'implacable, de plus fort qu'eux, d'au-dessus d'eux. A l'image de ces héros antiques qui, alors que leur destin est tracé et que leur chute est annoncée, tentent d'aller inexorablement vers la fin, tout en ayant conscience de ce qui les attend. Cette idée d'échec est très présente dans *Montecristo*, et ce, dès le début.

Il reste, pour finir, à s'interroger sur la question suivante : Comment cela est-il perçu par le *sujet spectateur* ? Se reconnaît-il à travers les traits lacunaires de ces héros ? Nous avons cité, dans la première partie, un passage du texte d'Edmond Cros concernant le sujet culturel. Je voudrais y revenir ici car le terme de « lacune » nous renvoie immédiatement au terme de « manque » défini par l'auteur. Il serait aventureux d'affirmer ici que c'est dans une idée d'échec que l'on retrouve les marques du sujet culturel. Tout au plus, peut-on se demander si ce n'est pas justement dans ces lacunes, dans ces blancs qu'il se trouve représenté.

Ce qui est nouveau avec *Montecristo*, c'est cette particularité qui caractérise l'objet. En effet, dans les études que j'ai lues sur le genre *telenovelesque*, on ne retrouve pas, à ma connaissance, de *telenovela* qui rassemble des éléments en apparence subversifs comme c'est le cas pour *Montecristo*, dans le sens où elle ose parler, où elle ose dire et où elle convoque un nouveau discours. De plus, nous avons mis en relief des éléments nouveaux quant à la présence des marques des conflits et des enjeux socio-économiques de la société argentine même si la *telenovela* tente de les occulter. La persistance de la violence, dans le discours, dans les actes, est une violence que nous qualifierions comme "rampante". Dans cette rupture dont nous avons fait l'étude à travers la théorie des deux démons, nous soulignons qu'il s'agit là d'une forme de violence particulière à l'Argentine. Une violence qui est bipolarisée et qui réactive l'opposition entre deux discours idéologiques. *Montecristo*, dans la violence qu'elle contient, dans l'énonciation de ces deux discours, semble alors marquée par le contexte social tout en reproduisant le phénomène de violence. Cependant, comme nous l'avons souligné, *Montecristo* aide à la déconstruction de la théorie des deux démons, on peut dire que d'une certaine façon elle aide à réorganiser la pensée et à pénétrer dans la rationalité.

2.2.3. Secrets et non-dits

2.2.3.1. Étude du secret

Le secret comme moteur narratif, oui, car dans ce sens *Montecristo* s'inscrit dans la tradition des telenovelas, comme nous le verrons plus loin. Mais également le secret comme toile de fond. Comme chape de plomb. Et comme réalité, car il ne s'agit pas simplement ici d'une fiction. Voilà en quoi l'incorporation du réel dans la fiction a une importance capitale. Car en transgressant le silence à l'écran, une vague bien réelle commence à revenir se briser sur les murs du silence.

Le secret a un rôle majeur dans l'élaboration de la trame de la telenovela. Le format définit un contexte d'énonciation, il définit un champ d'effets de sens et habilite en même temps des stratégies particulières à l'intérieur même du genre. Dans les différentes stratégies employées par le genre, on retrouve donc la mise en place d'une information, ou un savoir qui se trouve soit caché, dans son sens moderne, soit inaccessible. Le secret a de nombreuses implications métaphysiques dans l'imaginaire de la langue, lié au problème de la connaissance et de l'initiation. Il est souvent synonyme de mystère, et enveloppe la connaissance, inaccessible, d'une aura parfois irrationnelle. Ainsi, on identifie parfois un ensemble de secrets à une conspiration. Le secret qui va avoir à la fois un rôle dans la production de l'objet -cela produit un effet de continuation du récit et les enchevêtre avec les révélations- mais il va également produire un effet sur la réception -production de suspens pour le spectateur-. Enfin, et ce qui fera l'objet de mon analyse, le secret a aussi une fonction de révélateur dans la reconnaissance de l'identité, stratégie particulièrement développée dans le genre.

Même s'il est propre aux *telenovelas*, en effet, de traiter le thème du secret ou des non-dits, dans celle qui nous intéresse, ce sujet a d'autant plus d'importance qu'il est le point essentiel de la problématique dans le sens où c'est finalement à cause du secret Marcos et de son père que ceux-ci se voient dépossédés de tout ce qu'ils ont construit et qu'ils tentent de sauver. Mais il naît aussi de la haine de Santiago lorsqu'il découvre qu'il

a été non seulement trahi mais que Marcos a également épousé sa promise. Et son désir de vengeance naît de cette dépossession, et le conduira à élaborer une stratégie de vengeance, par pénétration au sein même du « mal ». L'autre vérité cachée est bien évidemment celle de la véritable identité de Laura, ce qui la conduit dans une quête identitaire à partir du milieu de la série et ce jusqu'à la fin. La question est de savoir comment s'organise l'intrigue de la telenovela pour cacher les secrets et dans quelles conditions les mensonges sont ils déchiffrés. ?

On peut observer que dans les telenovelas, le silence a un rôle majeur, thème corrélatif au secret. En effet, comme nous l'avons vu, les héros ont souvent un secret dont eux-mêmes même parfois ne sont pas conscients. Ainsi, il n'est pas rare que le héros ou l'héroïne de la *telenovela* ait une origine familiale mystérieuse dont la vérité ne se dévoilera qu'à la fin de la série.

Dans le cas de l'Argentine, et c'est ici le sujet de mon travail, il existe des séries entières qui peuvent être lues comme la recherche d'un savoir occulté et dont le récit culmine avec la communication du secret. Le spectateur assiste aux climax informatifs dès lors que ces secrets sont révélés. Dans son analyse, Lucrecia Escudero Chauvel¹⁹⁵ nous donne quelques exemples, pour ne citer que les *telenovelas* à grand succès :

“En “Rolando Rivas, taxista”, del argentino Alberto Migré, Natalia oculta su origen social y el origen de su propio hijo; en “Amor gitano” de Delia González Márquez, el secreto del origen del gitano Renzo se constituye en un verdadero motor narrativo; en “Celeste” y “Celeste, siempre Celeste”, de Enrique Torres, el secreto de la separación inicial es la génesis del odio que Clara siente por su hermana Celeste, el secreto que Franco no es su hermano y el secreto de su propio hijo, para citar sino telenovelas de una enorme audiencia. En “Manuela” el secreto reside en el nacimiento natural de la protagonista que ha sido posteriormente adoptada por una mujer de clase alta. En la reciente producción italo-argentina “Mas allá del horizonte” de la trilogía de autores encabezada por Glanc vuelve a plantearse el

¹⁹⁵ ESCUDERO CHAUVEL Lucrecia, El secreto como motor narrativo, el contrato mediático de les telenovelas (Le secret comme moteur narratif, le contrat médiatique des telenovelas) in Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales, (Telenovelas: fiction populaire et mutations culturelles), Gedisa, México, 1997

*mecanismo del secreto en la trama de la historia de las dos hermanas. Pareciera que el secreto, siendo un elemento característico del formato, esta mas presente en el desarrollo de la versión argentina del género y ocupa un lugar secundario en la estructura de las telenovelas mexicanas, venezolanas o brasileñas. Sin embargo esta afirmación es a verificar en una investigación comparativa entre formatos y países.*¹⁹⁶

Montecristo, communément aux nombreuses *telenovelas* argentines, compte de nombreux secrets dans sa diégèse. Des secrets que je nommerais comme mineurs ou majeurs, en ce sens où ils constituent de véritables nœuds pour l'intrigue et des moteurs importants ayant une influence quant au déroulement de l'action. Nous nous proposons de choisir trois secrets significatifs et à mon avis, essentiels au déroulement de l'histoire :

Laetitia	S.1	Sara
Helena	S.2	Laura
Alberto	S.3	Marcos

S.1 : La planification de l'assassinat de Santiago Diaz Herrera et du juge Horacio Diaz Herrera par Alberto Lombardo

S.2 : L'appropriation de Laura par Helena et Lisandro/ **S2'** : la méconnaissance de sa véritable identité

¹⁹⁶ (Dans *Rolando Rivas, taxista*, de l'argentin Alberto Migré, Natalia occulte son origine sociale ainsi que celle de son propre fils ; dans *Amor gitano* de Delia González Márquez, le secret de l'origine du gitan Renzo constitue un véritable moteur narratif; dans *Celeste et Celeste, siempre Celeste*, de Enrique Torres, le secret de la séparation initiale est à l'origine de la haine que Clara porte à sa soeur Celeste, le secret par rapport à Franco qui n'est pas son frère et celui sur son fils, pour ne citer que les telenovelas à grand succès. Dans *Manuela*, le secret réside dans l'origine de la protagoniste qui a été élevée par une femme de classe haute. Dans la co-production italo-argentine récente *Más allá del horizonte*, le mécanisme du secret revient au devant de la scène dans le récit des deux sœurs. Il apparaît que le secret, étant un élément caractéristique du genre, est davantage présent dans le déroulement de la version argentine du genre et qu'il occupe une place secondaire dans la structure des *telenovelas* mexicaines, vénézuéliennes ou brésiliennes. Cela dit, cette affirmation est à vérifier à travers une recherche comparatiste entre genres et pays)

S.3 : La participation d'Alberto dans une maternité clandestine durant la dernière dictature.

Lucrecia Escudero Chauvel définit trois typologies du secret :

« el secreto intertextual o interdiegetico, interno a la trama de los personajes, donde un personaje le pide a otro que guarde un secreto; una verdad es ocultada a uno de los personajes y revelada a otros; los personajes mienten entre ellos, etc. El espectador-cómplice del autor desde los orígenes, conoce la verdad y su actividad es el reconocimiento de las formas de revelación de esa verdad oculta - declaraciones, informaciones, desmentidas, etc. (autor = espectador/personajes) »¹⁹⁷

Dans le cas de notre *telenovela*, le secret intertextuel, qui dans le cas de notre correspond au S.1, les démentis au secret sont possibles car les personnages fondent leur identité sur un fait qui peut- être vrai ou faux, en donnant lieu à une série de controverses. Dans le cas de Sara, elle choisit en effet de croire au récit, aussi grave que cela puisse paraître, de Laetitia. Et elle choisit ainsi de se positionner, à ce moment là de l'histoire, du côté de la vérité, ce qui la conduira également à prendre position pour le « clan Santiago ». Quant à Alberto, qui nie toute implication dans la mort du juge et dans celle de Santiago, il se positionne inévitablement du côté du mensonge. Nous sommes face à deux sources énonciatives qui se retrouvent dans des positions antagoniques en établissant une relation symétrique (vérité/mensonge). On voit alors quels seront ceux qui construiront leur identité sur les bases de l'authenticité.

Dans le cas de S.1, le spectateur, complice de l'auteur, sait où est la vérité, et en ce sens, il devient juge lui même des actions qui lui sont présentées. Cela permet d'impliquer le sujet regardant à la fois dans la trame mais également sur un thème réel, qui est celui des crimes commis durant le terrorisme d'état et de la mise en examen,

¹⁹⁷ (Le secret intertextuel ou interdiégétique, interne à la trame des personnages, où un personnage demande à un autre de garder un secret ; une vérité est occultée à l'un des personnages et révélée à d'autres ; les personnages mentent entre eux, etc. le spectateur-complice de l'auteur depuis le début, connaît la vérité et son action est la reconnaissance des formes de révélation de cette vérité occultée –déclarations, informations, démentis, etc (auteur=spectateur/personnages))

dans le présent, des personnes ayant participé de ces crimes. En ce sens, la prise à partie du spectateur, en étant dans la confiance, me paraît importante car de ce fait, l'auteur en appelle aussi à sa responsabilité de spectateur et peut-être aussi de citoyen.

« El secreto intratextual o intradiegetico, externo a la trama de los personajes que están en la ignorancia y donde el espectador coopera ya sea con el autor en el desciframiento y en la actividad abductiva, ya sea con los personajes en la búsqueda de un saber, la figura de la confesión es clave y la trama se desarrolla ante los ojos de espectadores y personajes. (Autor = Espectador = Personajes). »¹⁹⁸

Quand on parle de la forme intratextuelle du secret, la confession apparaît comme une stratégie de construction du réel : En effet, bien qu'une des données du secret soit connue (Helena sait et révèle à Laura qu'elle n'est pas sa tante mais son expropriatrice si je peux me permettre de le dire ainsi), ce que nous nommons S.2, mais elle ne connaît cependant pas l'identité des parents de Laura. Helena avoue alors à Laura que l'identité de ses parents est inconnue, ce que nous avons nommé comme S.2'. Ainsi, comme l'explique l'auteur, nous sommes dans le même cas de Laura : nous possédons, nous spectateurs, une information jusqu'ici secrète, mais nous restons dans l'ignorance de la vérité complète. Ce secret me paraît important dans le sens où il va bouleverser le cours de l'histoire et donner lieu à une nouvelle quête pour Laura : celle de son identité. Ainsi, on peut dire que S.2 et S.2' sont bien un moteur à la deuxième partie de l'histoire.

Si l'on sépare alors le récit en deux parties, on peut dire que la première correspond à la période durant laquelle Laura n'a de cesse de chercher à comprendre le malaise d'Helena. L'aveu de cette dernière, restructure ainsi la trame du récit qui avait été rompu par le refus de donner l'information. Cet aveu rend le spectateur complice de l'auteur, dans le sens où ils partagent le même savoir confessé, mais rend également le spectateur complice du personnage (ici Laura), dans le sens où il y a une ignorance

¹⁹⁸ (Le secret intratextuel ou intradiégétique, est externe à la trame des personnages qui sont alors dans l'ignorance et où le spectateur coopère soit avec l'auteur dans l'élucidation soit avec les personnages dans la recherche d'un savoir, la figure de la confession est primordiale et le récit se déroule sous les yeux des spectateurs et des personnages (auteur= spectateur=personnages))

commune.

“El secreto extratextual o extradiégetico, interno a la trama pero externo a los personajes y al espectador; el autor posee un poder adicional que ejerce a través de la revelación, la actividad del espectador se resuelve en la adhesión o el rechazo, su actividad es la creencia o la incredulidad (Autor/Espectador/Personajes).”¹⁹⁹

D’une façon générale, dans la forme extratextuelle du secret, la révélation n’est pas dans l’axe vérité/mensonge, mais bien dans la construction d’une relation complémentaire entre les différents éléments qui peuvent apparaître. Mais dans *Montecristo*, l’objet du secret (que j’ai nommé S.3.) n’est pas une invention de l’auteur. Ce dernier s’appuie sur des faits qui ont bien existé et c’est toute la complexité du propos. Si en effet on peut dire qu’il n’y a finalement aucune certitude quant à l’implication d’Alberto Lombardo dans les crimes qui lui sont reprochés (Ce serait alors l’identité des personnages qui serait en jeu, en plus d’un système de distorsions auxquels serait soumise la vérité), on sait cependant que d’autres en sont responsables. Si, comme le dit l’auteur, le spectateur a le choix entre adhérer ou non à cet énoncé, cela implique malgré tout un positionnement de la part du spectateur. Un positionnement face au récit certes, mais un positionnement aussi sur le plan social et sur des questionnements réels et d’actualité.

L’intérêt principal, dans *Montecristo*, est tant la (ou les) faute(s) commise(s) par Alberto ou Lisandro que le problème de l’aveu. Parler, en effet, c’est agir d’une certaine manière, c’est laisser la vie s’engager dans un processus irréversible au terme duquel se trouve la condamnation à cette faute. Se taire, c’est ne pas agir, c’est tenir la parole enfermée. Cependant, dans une typologie de discours qui ont vocation de « dire la

¹⁹⁹ (Le secret extratextuel ou extradiégetique, interne à la trame mais externe aux personnages et au spectateur; l’auteur possède un pouvoir additionnel qu’il exerce à travers la révélation, l’activité du spectateur se résume en l’adhésion ou le rejet, son activité est la croyance ou l’incredulité (auteur/spectateur/personnages))

vérité » -où l'on rencontre par exemple le discours de l'information- le secret s'inscrit dans une triple manipulation discursive :

“El sujeto de la enunciación desarrolla una triple actividad del orden de la información: el hacer-saber, el ocultar y el hacer creer que darán origen a su vez a un conjunto de programas narrativos y contribuirán a construir al lector en su sistema de expectativas. El secreto es entonces una dimensión interactiva del formato porque construye simultáneamente sujetos y espectadores y se inscribe en el interior de una de las estrategias narrativas clásicas como es el caso de la revelación que permite muchos de los desenlaces ficcionales.”²⁰⁰

Toute la tragédie de l'histoire est déterminée par les rapports entre secret et aveu. On peut donc lire *Montecristo* selon cette thématique des aveux : l'aveu fait à Sarita par Laetitia, celui fait à Marcos par son père et celui que détient Helena au sujet de l'identité de Laura. Avant d'entrer au cœur de la novela, nous savons qu'elle est agitée par un secret. Je dirais par le poids des secrets.

L'aveu que Leticia fait à Sara, c'est *un aveu qu'elle se fait à elle-même*; c'est à elle-même qu'elle raconte sa propre histoire. L'aveu que fait Alberto à son fils Marcos, c'est *l'aveu à un autre*, et non plus à un alter ego. Les conséquences sont donc importantes, car la parole est plus active. Et on pourrait également voir ici un aveu transgénérationnel, il passe le relais à sa descendance, comme un poids filial. Il condamne ainsi en quelque sorte son propre fils à porter avec lui ce lourd secret. L'aveu d'Helena à Laura, enfin, est très proprement le dénouement (de l'œuvre, de la parole). C'est l'aveu à celle à cause de qui elle est coupable. Et l'aveu de la faute coïncide avec ce qui fonde cette faute. Le secret est dénoué. Commence alors la deuxième partie du récit qui consistera pour

²⁰⁰ (Le sujet de l'énonciation développe une triple activité de l'ordre de l'information: le faire-savoir, occulter et le faire-croire qui déboucheront à leur tour à un ensemble de programmes narratifs et contribueront à construire le lecteur dans son système d'attentes. Le secret prend alors une dimension interactive parce qu'il construit simultanément les sujets et les spectateurs et s'inscrit dans des stratégies narratives classiques comme c'est le cas de la révélation qui permettra plusieurs dénouements fictionnels)

Helena à réparer cette faute en tentant d'aider Laura à retrouver son identité.

Quant aux aveux d'Alberto, ils ont la même structure : Marcos est le confident qui provoquera également le dénouement. Si l'on compare les secrets de Laetitia et d'Helena, des différences apparaissent : le secret de Laetitia lui est imposé par sa situation d'épouse d'Alberto. Chez Helena, c'est le refus même du mensonge qui intervient : ces non dits, ce qui est caché c'est le mal. Helena dans son refus de la coopération à ce silence, devient dans un sens le personnage exemplaire dans la mesure où c'est chez elle que l'ouverture est la plus essentielle, car c'est ce qui va mettre en place la dynamique de quête pour Laura et ainsi donner naissance à un nouveau récit. Pour Helena, la transgression des règles imposées par un mari autoritaire et intransigeant ne peut alors passer que par la dissimulation et le mensonge. Ainsi, il apparaît dans la narration une dialectique entre ce qui est montré et ce qui est caché, ce que l'on voit et ce qu'on l'on cache. De l'opposition aux règles, surgit la transgression de celles-ci, par le secret.

Les personnages détenant les secrets sont souvent impuissants à parler et à laisser jaillir la vérité. Ainsi, d'autres personnages vont servir de révélateurs, en les interrogeant pour leur faire exprimer leurs connaissances. Ainsi l'intervention de Sara, de Laura, et de Marcos consiste à les faire accoucher de leurs connaissances et à leur faire exprimer un savoir caché en soi, dans une véritable maïeutique.

“El sujeto de la enunciación controla a su vez el timing narrativo porque cronometra el tiempo de la revelación, de la confesión o de la negación: algo se tiene en secreto hasta un cierto momento. El secreto es por definición un saber que no debe circular, un saber intransitable, de allí que el secreto corta el relato, del mismo modo que la confesión, la revelación o la desmentida lo hacen avanzar, introduciendo la pregunta que construye el contrato mediático- ¿qué pasara mañana?”²⁰¹

²⁰¹ (Le sujet de l'énonciation contrôle le timing narratif car il chronomètre le temps de la révélation, de la confession ou de la négation : quelque chose reste secret jusqu'à un certain moment. Le secret est par définition un savoir qui ne doit pas circuler, ainsi le secret coupe le récit, autant que la confession, la révélation ou le démentit le font avancer, en introduisant la question qui construit le contrat médiatique : que se passera-t-il demain ?)

Le thème du secret et de l'aveu est lié au thème du caché/dévoilé, auquel on peut substituer celui de l'ombre et de la lumière. Le thème du caché se trouve dans les images de lieux sombres (la cave de la villa de Santiago, le bureau d'Alberto, la forêt).

Le thème de l'aveu appelle successivement le dévoilé, la lumière, l'innocence, la pureté, puis le soleil, source de lumière implacable et dévoilant. On peut lire dans cette idée de dévoilé, de lumière, le thème de la vérité, révélatrice, pure.

On voit ainsi que l'opposition du lumineux du caché est profondément liée à l'opposition de l'aveu et du secret.

Dans son ouvrage, *Donner la mort*, Jacques Derrida développe une théorie selon laquelle l'importance du secret réside dans le fait que le possesseur de ce silence établit une relation de domination sur ceux qui souffrent de cette discontinuité de la connaissance. Pour le philosophe :

« L'autre c'est celui qui ne partage pas avec nous ses secrets : Si l'autre partageait avec nous ses raisons, il ne serait pas l'autre. Dieu lui-même procède ainsi (lors du sacrifice d'Isaac) : il ne partage pas avec nous son secret. Il garde le silence »

Dans la *novela*, cette relation de domination par les détenteurs du savoir (que ce soit S.1, S.2 ou bien S.3), est d'autant plus considérable qu'il perpétue une tradition de silence opprimante.

En effet, durant la dernière dictature, les "*grupos de tareas*" intégrés par les forces policières, civiles et militaires, et sous les ordres du mandat de militaires de hauts rangs, ont séquestré et assassiné des milliers de personnes dont on ne sut plus rien et qui ne réapparurent plus jamais chez eux. Le mot « *desaparecidos* » fut alors utilisé pour identifier les personnes séquestrées. Les familles de ces disparus ne savaient ni où se trouvaient leurs

proches, ni si ces derniers étaient vivants ou morts. Cette censure, exercée par la junte militaire interdisait la divulgation publique de ces faits et il n'était ni possible ni pensable de dénoncer la disparition d'un proche ou d'une connaissance. C'est dans ce cadre de peur et de silence qu'une partie de la société argentine traverse les années de la dictature jusqu'en 1983.

Pour autant, le retour à la démocratie ne délie pas plus les langues et les informations concernant les victimes de ces disparitions restent des questions sans réponses. De plus, la dictature a permis les appropriations illégales de nouveaux nés ou parfois d'enfants en bas âge, et ces enfants, privés de leur identité, se retrouvent dans des familles sans connaître leur véritable histoire. Ce sont souvent de lourds secrets que l'on tente d'enterrer.

L'auteur développe ainsi une théorie selon laquelle le silence est en relation avec la nécessité qu'il existe un certain nombre de secrets entre le « je » et « les autres » et ainsi se construisent des relations de « dons » et « contre don ». L'altérité se construit à partir de la méconnaissance que nous avons des autres car si l'autre me ressemble trop et s'il connaît tous mes secrets, alors on aurait un « double » avec lequel il serait problématique d'établir des relations d'échange et de don.

2.2.3.2. Les non dits

Selon qui les dit et qui les entend, les mots changent de sens. Il en va de même des silences entre les mots, silences auxquels certains qui les écoutent substituent des mots qu'ils choisissent, inventions personnelles tirées de leur imagination. Sans entrer ici dans un débat d'ordre psychanalyste sur ce qu'est un non dit, je choisis d'entendre ce terme de la façon suivante : ce qui n'est pas énoncé. Il me semble en effet pertinent de consacrer une partie de cette étude aux multiples vacuités du discours. Car ce n'est pas ce que les personnages énoncent qui importe vraiment, en réalité il m'apparaît plus intéressant de m'attarder sur le non-dit". D'après le dictionnaire "Le Petit Robert" (édition de 1994), qui donne la définition suivante: *Ce qui n'est pas dit,[ce qui] reste caché dans le discours de quelqu'un.* Le non-dit selon le petit Larousse est « *ce que l'on évite de dire, ce que l'on tait, généralement de manière délibérée.*» *Le petit Larousse*

donne un complément : « *Discrétion, silence qui entoure quelque chose* » et « *Ce qu'il y a de plus caché, de plus intime* ». *Montecristo*, au delà des secrets évoqués plus haut, au delà du refus de nombreux personnages à divulguer, à faire circuler l'information, c'est ce qui est tu qui leste le débat.

Nous rapprochons cette analyse de celle des non dits familiaux, qui se retrouvent clairement dans les différents exemples cités de telenovelas argentines car nous postulons que de ces lacunes dans le cercle fermé de la famille sont une résurgence des non dits sociaux. Nous voulons ici parler de tabous, de sujets qui ne sont pas traités par les médias parce que jugés comme problématiques ou pour des raisons beaucoup plus obscures. Je voudrais ainsi voir comment on pourrait comprendre le malaise collectif d'une société qui réprime la parole à travers l'analyse de la construction d'un individu auquel on aurait caché des données fondamentales pour sa construction. Nous prendrons ainsi l'exemple de cet individu comme métaphore du social.

Nous partons de quelques idées préconçues comme celle selon laquelle les secrets et non-dits familiaux -et sociaux donc- habitent chacun de nous, laissant des traces plus ou moins gênantes dans notre fonctionnement au quotidien tout en échappant, pour une grande majorité, à la conscience. Je pense également que les secrets de famille, même s'ils remontent à plusieurs générations, peuvent structurer les individus et influencer leur mode de relation aux autres. Je voudrais également me pencher sur le poids du transgénérationnel, ce que chacun de nous savons, ce qu'on nous a dit de l'histoire de nos parents et grands- parents, ce roman familial dans lequel nous sommes inscrits... les secrets... les traces... qui auront pris une place plus ou moins importante dans notre construction.

Dans un premier temps, il me semble nécessaire de définir les termes principaux autour desquels s'articule cette idée. Concernant les termes de « transgénérationnel » et d' « intergénérationnel », le préfixe latin « trans » entre dans la composition de certains mots pour ajouter à leur signification l'idée de « au delà, au travers ». Autre préfixe latin, « inter » signifie «entre». Ces préfixes sont associés au terme génération tiré du latin

generatio et *generare* dont la première signification est « l'action d'engendrer ». Pour revenir au vocable qui nous intéresse dans cette étude, le secret, je voudrais le rapprocher de la transgénérationnalité. En effet, une des formes de transmission, ou « influence » transgénérationnelle, est bien le secret. Sans entrer dans une psychanalyse des personnages, on comprend cependant les rapports père-fils entre Marcos et Alberto d'une autre façon. Le père transmet un lourd secret familial à son fils et le tient ainsi garant de ce savoir tout en lui transmettant le relais à son entreprise.

Dans le petit Larousse, le terme de secret est défini comme « *ce qui doit être tenu caché ; ce qui ne doit être dit à personne* ». On entend là, une obligation incontournable. On y parle également d'être « *mis dans le secret* » en prenant en compte le côté agréable de la chose ou angoissante en considérant, comme Serge TISSERON l'énonce, que « *cela peut obliger à partager des choses que l'on aurait préféré ignorer et dont on se trouve fort embarrassé* ».

Les histoires de famille sont nourries de secrets dont personne ne parle et que tout le monde connaît. Mais ce savoir est ambigu. Dans la famille Donoso, Helena est prisonnière du secret de son mari, elle sait qu'il y a quelque chose à savoir sans savoir exactement quoi. Il y a donc une trace, un symptôme de quelque chose, sans que l'origine en soit connue. Et ce rapport conflictuel à Lisandro, dans cette quête incessante de la vérité, est reproduit dans son rapport à Laura. En effet, en détenant une partie de la vérité mais en refusant de la lui transmettre, elle condamne Laura au même sort duquel elle est elle-même victime. Le secret, dans la famille Donoso a structuré les rapports entre les protagonistes dans une hiérarchie du « savoir ». Le secret est donc paradoxal : qu'il fasse directement partie de l'histoire vécue ou non, il structure cette histoire, il la surdétermine, il est agissant dans le psychisme, il est « marquant ». En étudiant les différents plans *cut*, on remarque que certains de ceux qui ouvrent sur des scènes en intérieur montrent en *gros plans* des portes, ou bien des poignées qui, par métonymie, symbolisent la porte. Dans une étude plus approfondie de l'espace, que nous verrons un peu plus loin, nous verrons les effets produits par ces *plans cut* et les

insertions de ces gros plans montés *en alterné* avec des scènes qui évoquent soit le conflit, soit le secret.

2.3. L'émergence d'un nouveau discours et l'apparition de nouvelles voix

2.3.1. anifestation des marques d'un nouveau discours

Comme nous l'avons vu plus haut, l'une des spécificités de *Montecristo* réside dans le fait qu'elle pousse l'incorporation du réel dans la fiction jusqu'à son paroxysme. En effet, en plus d'être une adaptation d'un récit, elle transpose les aventures d'Edmond Dantès aux années post-dictatoriales de l'Argentine avec pour toile de fond la torture, la collaboration des civils, les disparus et la recherche de l'identité. En effet, le pays qui a connu, en 1976, une des plus féroces juntas militaires d'Amérique Latine, accusée de milliers de disparitions jusqu'en 1983 et du vol de bébés de militants assassinés, revendique de savoir ce qui s'est réellement passé et aspire à ne plus se terrer dans le silence.

Ces analyses nous ont conduit à de nouvelles questions qui dépassent le cadre de ce travail mais qu'il convient ici de préciser : serait-ce en donnant l'illusion de plus de transparence au public qu'apparaît une nouvelle forme de contrôle social ? Finalement, ces nouvelles formes de telenovela ne récupèreraient-elles et ne reproduiraient-elles pas une structure et un discours qui, en apparence, est perçu comme subversif et dénonciateur, mais en vérité, n'est autre qu'une nouvelle forme modélisée ? Et cette reproduction, en fonction d'un contexte qui a évolué, ne serait-elle pas une nouvelle façon d'aliéner un public nouveau qu'il conviendrait de définir dans une nouvelle analyse ?

On peut également se demander comment s'opère ce renouvellement à travers l'incorporation du factice dans le fictif. En effet, on voit qu'à travers un fort pouvoir d'identification et des thèmes abordés qui sont toujours plus proches du réel, la frontière entre réalité et fiction s'évanouit peu à peu. Serait-ce là un antidote à une société meurtrie ? La question sera de savoir comment s'opère le tournoiement entre réalité et

fiction. Nous voulons dire par là que si le factice a introduit le fictif, l'inverse est aussi valable. L'exemple des photogrammes présentés au cours de certains épisodes et l'interaction entre le public et ces photogrammes en est témoin. Mais cette reconstruction induit inévitablement qu'il y ait une destruction préalable, ou tout du moins un manque, une faille. Nous tenterons de découvrir comment ce manque se retrouve dans l'œuvre. Certains personnages de la série, nous le verrons après une analyse narratologique, incarnent la faute et le secret, donc la faille en quelque sorte.

Face à ce silence, de nouvelles règles sont proposées et dans le récit mais qui débordent du récit pour s'incarner dans la réalité puisque cette incorporation de faits réels va faire écho, résonance entre un présent relaté et un présent contemporain à l'œuvre. Ces nouvelles règles vont s'incarner dans la multiplicité des voix narratives.

2.3.1.1. Les rôles

Dans le « clan Santi »²⁰² : il y a avant tout Ulises, un ami que Santiago rencontre en prison au Maroc. Il va lui fournir les éléments lui permettant de retrouver un trésor. Puis il y a Victoria, une chirurgienne plastique qui va opérer le visage de Santiago et le suivre dans ses aventures en Argentine. Elle tombe amoureuse de lui. Par Ulises, Santiago fait la connaissance de León Rocamora, un personnage étonnant, passionné d'art qui va lui aussi suivre le héros dans son plan pour sa vengeance.

Sur le plan de la sémiotique narrative, l'histoire peut se définir comme un enchaînement d'actions prises en charge par des acteurs. Par définition, l'acteur est donc celui qui est chargé d'assumer les actions qui vont contribuer au bon fonctionnement du récit. Le rôle thématique désigne l'acteur qui est porteur de sens, notamment au niveau figuratif. Il renvoie donc à des catégories psychologiques ou sociales, comme nous le verrons à travers cette étude permettant d'identifier le personnage sur le plan du contenu. Selon Vincent Jouve, « *si le rôle actantiel assure le fonctionnement du récit, le*

²⁰² Dans *Montecristo*, les adjuvants du personnage principal, Santiago Diaz Herrera se définissent eux-mêmes comme appartenant au « clan Santi ».

*rôle thématique lui permet de véhiculer du sens et des valeurs. De fait, la signification d'un texte tient en grande partie aux combinaisons entre rôles actantiels et rôles thématiques ».*²⁰³

L'importance des rôles dans un récit, comme le souligne Vincent JOUVE, est primordiale dans la production de sens. Les rôles des personnages renvoient donc à des catégories mais ils sont également porteurs de valeurs et ce, par conséquent, de manière non consciente. Ils portent aussi les marques de l'idéologie dont ils sont issus.

Si nous abordons cette question des rôles dans cette étude, c'est parce que de même que le récit - et nous le verrons plus loin - est marqué par un contre programme narratif, les personnages subissent également un « contre programme actantiel » d'une certaine façon. Les personnages, porteurs de valeurs différentes voire multiples, se fragmentent en d'autres personnages. Ce nouveau langage donne lieu à une redéfinition du monde et donc à une nouvelle réalité. Ainsi, León Rocamora est à la fois un fidèle serviteur de Santiago mais il est aussi un redouté trafiquant d'Art, recherché par Interpol. On ne sait rien de son passé et cette ombre mystérieuse qui plane durant tout le récit laisse à penser que le personnage traîne derrière lui bon nombre de délits non acquittés. Ramon, quant à lui, fait aussi parti du clan des « bons » mais il doit pour autant rencontrer d'anciens malfrats de bandes inconnues dans le présent du récit. Là aussi, le passé douteux du personnage laisse à penser qu'il ne s'agit plus de héros classiques, lisses et totalement innocents.

Quant à Santiago, on peut avant tout se demander si sa richesse considérable est bien légitime. Comme dans l'œuvre de Dumas, en effet, c'est un don que lui fait son camarade de cellule, Ulises. Comme nous le développerons dans la partie consacrée à l'image du héros, Il retrouve ce trésor dès qu'il s'enfuit de la prison où il a passé, injustement, 11 ans.

Les personnages les plus importants de la *telenovela* sont au nombre de six : il y a le triangle amoureux formé par Santiago, Laura et Marcos, ensuite viennent les

203 JOUVE Vincent, *La poétique du récit* p.53

adjuvants de Santiago León Rocamora et Victoria. Enfin, il y a Alberto, le personnage le plus maléfique de la série.²⁰⁴ En ce qui concerne les deux ennemis Santiago/Marcos, on peut dire que les deux rôles sont intimement liés l'un à l'autre et que c'est finalement l'élévation de l'un qui va influencer sur la régression de l'autre.

C'est la jalousie qui pousse Marcos à agir pour se rapprocher de Laura. En construisant une famille avec elle et le fils de Santiago, il luttera tout au long du récit pour maintenir l'ordre au sein des siens. Il est ici question de jalousie amoureuse mais également d'un sentiment possessif envers Laura, une obsession que l'on comprend dès les premiers épisodes grâce aux très gros plans focalisés sur le regard du personnage et l'incorporation d'images au ralenti rappelant sans cesse la vision de Laura. Le spectateur entre dans les pensées du personnage et décèle, dès le départ, cette obsession de Marcos pour Laura.

Ajoutons enfin que les deux rivaux sont également identiques en ce sens où, pour l'un et l'autre, ils définissent leur fonction par rapport au manque. Dans le cas de Santiago, c'est l'absence du père (tué par Alberto) et la perte de Laura qui vont motiver son plan de vengeance, le définissant alors comme « chef » non pas de la famille mais du « clan » qu'il va constituer et en garantir le bon fonctionnement. Dans le cas de Marcos, il se retrouve, lui aussi, dans une situation de manque : il désire ce que Santiago a et qu'il ne possède pas (comme cela est annoncé dans le prologue : un père exemplaire, une carrière en ascension, et enfin Laura). Il se définit alors en creusé, par opposition à Santiago.

Il est intéressant de noter que Marcos est le rival de Santiago si l'histoire s'arrête à la première diégèse, celle qui implique une quête de vengeance afin de récupérer Laura, comme nous l'avons souligné. Cependant, dès lors que le deuxième récit se met en place, dès lors que le propos incorpore une autre trame, celle qui implique des faits qui ont à voir avec l'histoire même de l'Argentine, le principal ennemi non pas de

²⁰⁴ Lola, est la nouvelle femme d'Alberto. Son évolution au cours de l'histoire est particulière c'est pourquoi je parle de contre programme pour le schéma actantiel de ce personnage

Santiago mais bien du « clan Santiago », c'est Alberto Lombardo. Ancien médecin d'un centre de détention clandestin durant la dernière dictature militaire, Alberto est aujourd'hui un homme d'affaires puissant, et impliqué dans des affaires clandestines de type mafieux. Alberto est également le patron du restaurant Lombardía. Père de trois enfants, Marcos, Valentina et Camila. Dans la série, nous avons donc deux familles en présence qui s'opposent sur un plan social et économique (la famille Lombardo et le « clan Santiago ») mais qui convergent dans le type de fonctionnement patriarcal. Santiago et Alberto ont tous deux un rôle cohésif.

Alberto est celui qui a commis la faute, celui qui a fait assassiner le juge Horacio Diaz Herrera mais également celui qui a participé à l'appropriation illégale de Laura. Dans la série, c'est une faute qui la condamne à un destin malheureux.

En parallèle, on pourrait également opposer cette évolution narrative à celle de Santiago qui, comme nous l'avons dit, est ascendante. Cette tension entre la chute et l'élévation se retrouve tout au long du récit, tensions manifestées par des jeux incessants entre ce qui spatialement est au-dessus, ce qui est en dessous, dans un va-et-vient vertical.

Curieux récit que celui-là où la définition des rôles de départ n'est pas complètement respectée, je dirais même par certains côtés, inversés. Cela pose la question du programme narratif, introduite par les recherches d'A.J. Greimas et J. Courtes, ou plus exactement, des contre programmes narratifs.

Montecristo a donc su rompre avec les stéréotypes des telenovelas argentines qui se limitaient jusqu'ici à répéter les schémas sociaux et des histoires réitératives. Avec *Montecristo*, c'est dans ce pays, dans l'Argentine, dans lequel justement on expose à l'écran, en *prime time*, le complot dans lequel Santiago et Marcos intervertiront leur place dans la vie : le premier restera enfermé plus de dix ans au Maroc alors que le second retournera tranquillement à Buenos Aires pour épouser Laura, jeune veuve inconsolable qui trouve un réconfort auprès de son meilleur ami, ainsi que d'acquiescer tout ce qui appartenait à Santiago, grâce à l'intervention de son père, Alberto Lombardo.

Ce dernier, médecin qui croit qu'en ayant ordonné l'assassinat des Diaz Herrera, il a pu esquiver impunément tout danger d'être mis en examen pour son rôle dans l'appropriation d'enfants durant la dernière dictature militaire.

Ajoutons enfin que pour rendre plus contrastée la position de Santiago, la narration introduit des points de comparaison. Si on se penche sur le rôle de León Rocamora et de Victoria, on remarque que ces derniers constituent deux axes de référence. La personnalité de Santiago est donc décrite dans cette multiplicité, par accumulation des valeurs portées par ses adjuvants : León Rocamora est un « voleur en col blanc », un marchand d'art expert. Il est l'ami d'Ulises que Santiago connaît en prison, au Maroc. Il aidera ce dernier à rentrer en Argentine et s'unira à sa cause.

« Rocamora », comme il est nommé dans la série, est un personnage cultivé, qui parle avec finesse avec un ton détaché. Il est celui qui, en opposition au héros passionné et fougueux, le ramène au calme et à la raison. Mais Rocamora est également un passionné d'art. Les nombreuses références intertextuelles rencontrées dans la série sont presque toujours introduites par ce dernier. Cette observation nous a conduit à nous poser plusieurs questions : à quel « art » fait-on référence dans Montecristo ? Quels textes convoque-t-elle et dans quel but ? [Tableau de Frida Kahlo (*Autoportrait aux singes*, 1943)/deux photographies représentant le portrait du peintre Salvador Dalí/morceaux de musique classique] Il s'agit ici d'une telenovela qui allie à la fois discours raffinés et situations insolites, ce qui produit une alternance entre le "culte" et le "populaire". Frida Kahlo, peintre mondialement célèbre, a joué un rôle actif dans les mouvements artistiques au Mexique, revalorisant un art populaire et anticonformiste²⁰⁵. Elle est aussi une fervente défenseuse de l'émancipation de la femme dans une société qui demeure encore très machiste. Peintre surréaliste, elle offre un style particulier, ses

²⁰⁵ "Alors que les éléments culturels indiens avaient été refoulés depuis la conquête espagnole et que l'art académique influencé par l'Europe avait été encouragé depuis le XIX^{ème} siècle jusqu'à la révolution, la réorientation ne tarda plus. Beaucoup d'artistes, qui avaient trouvé dégradante l'imitation des modèles étrangers jusque-là courante, réclamèrent désormais un art mexicain indépendant détaché de l'académisme. Ils exigèrent que l'on se souvienne de ses origines mexicaines et que l'on revalorise l'art populaire." *in Frida Kahlo la rebelle* site fridakhalo.over-blog.fr/

thèmes de prédilections qui sont l'avortement, les opérations, la sexualité, la chair blessée et les souffrances physiques ponctuent ses œuvres tout au long de sa vie et sont une sorte d'exutoire.

Mais, plus que cela, c'est son besoin d'enracinement, d'appartenance qui se dégage de son œuvre. Loin de la folie, elle tente de triompher de ses propres contradictions. Derrière cet amour pour son pays et de ses origines, c'est la question de son identité, et de l'identité de tout mexicain à laquelle elle tente de répondre dans ses œuvres, comme dans « *Les Deux Frida* »²⁰⁶. Comment comprendre la convocation de l'artiste Mexicaine si ce n'est comme les marques d'une autre quête identitaire, individuelle et collective, mais également comme l'invitation à la voix féminine dans l'œuvre.²⁰⁷

De plus, la référence au peintre surréaliste Salvador Dali fait ressurgir une autre forme de transgression du discours hégémonique. Bouillonnant, à la limite du prophétique, la « paranoïa-critique » de Salvador Dali rompt avec une génération d'intellectuels et d'artistes de son époque. Ces deux références, au moins, à des artistes qui s'opposent à des discours dominants dans leur époque appuient, et en quelques sortes légitiment le bouleversement des codes produits par *Montecristo*.

Quant à Victoria, elle se caractérise par une maturité et une sagesse qui vont la désigner comme ce que nous définirions personnellement comme « la conscience de Santiago ». Fille de parents séquestrés et disparus durant la dernière dictature, Victoria est exilée en Espagne mais accompagne Santiago (qui a décidé de venger la mort de son père et récupérer Laura) et rentre en Argentine où elle poursuivra sa quête, celle de son frère (ou de sa sœur) illégalement appropriée dans un centre de détention clandestin. Elle s'unit à la cause de Santiago pour la justice et va incarner pleinement cette valeur : c'est elle qui s'occupera du dossier Alberto Lombardo avec le juge d'instruction chargé

²⁰⁶ Peinture surprenante qu'elle destinait à Diego et dont le message est clair : elle montre là son impossibilité de choisir entre Frida « *la moderne* », et habillée comme telle, et Frida la « *traditionnelle* »... celle que préférerait Diego." in *frida Kalho la rebelle* site fridakhalo.over-blog.fr/

²⁰⁷ N'est pas traité dans cette thèse le thème de la représentation des femmes dans *Montecristo*. Ce serait un thème qu'il conviendrait d'aborder dans un prochain travail d'analyse.

de la mise en examen de ce dernier. C'est elle qui poussera la porte de l'association des Grands mères de la Place de Mai, c'est elle qui témoignera au procès d'Alberto, elle qui retrouvera Federico, lui aussi fils de père disparu et de mère exilée, c'est elle qui mettra tous les moyens en œuvre pour retrouver son frère ou sa sœur appropriée.

Deux conséquences au moins s'imposent : la première est que ces deux personnages importants renforcent les traits caractéristiques de Santiago, héros de la *telenovela*. Par effet de miroir, ou contre-miroir, se dessine alors un héros responsable, mature, pouvant assumer les responsabilités qu'exige une famille, être est l'amant fidèle et courtois, le bon père mais pas seulement. Il devient également un héros qui porte des valeurs de justice et incarne une cause qui dépasse la simple diégèse de la *telenovela* classique. León Rocamora lui prête alors des valeurs qui appartiennent à la culture dite d'élite et Victoria, elle, incarne son côté héros-justicier. C'est pourquoi, on notera que les rôles des personnages secondaires sont parfois troublants dans l'intérêt qu'ils apportent au fonctionnement de l'histoire et dont leur mise en exergue serait donc en décalée.

Ensuite, que *Montecristo* est un nouveau produit culturel qui dévoile ouvertement un autre discours. Ainsi, il laisse la place aux voix des victimes. A travers le personnage de Victoria et son cheminement tout au long du récit, le spectateur est alors plongé dans une quête qui dépasse le simple conflit de jalousie caractéristique au genre. En effet, Victoria, en allant frapper à la porte du siège –réel- des *Grands Mères de la Place de Mai*, elle parcourt l'espace physique d'une quête identitaire qui résonne dans l'Argentine d'aujourd'hui. Victoria, obstinée, engagée, recherche dans les archives les photographies, les indices qui lui permettraient non seulement de retrouver son frère mais également les preuves qui pourraient condamner Alberto.

Avec une précision quasiment didactique, ces scènes restituent certains éléments de compréhension et d'information qui se voient retransmises à des millions de personnes. Le discours des *Abuelas* se voit mis en scène, en prime time, sur une chaîne télévisée dont l'audience dépasse les 30 points de rating.

2. 3.2. L'apparition d'un nouveau sujet culturel

Comme nous venons de le voir, *Montecristo*, révèle un produit culturel qui dévoile ouvertement un autre discours, qui laisse place aux voix des victimes et des *Grands Mères de la place de Mai*²⁰⁸. En effet, dans le Chapitre 40, Santiago et Victoria -fille de détenus disparus pendant le régime- se rendent au siège des *Abuelas de Plaza de Mayo*. Amparo, une des grands-mères, montre à Victoria les photos de ses parents disparus: « *cuanto trabajo que hay en este lugar. Es admirable. Tanto dolor, tanta perdida, tanto que han hecho para desanimarlas y sin embargo, pasan los años y siguen dando batalla* » La caméra fait un balayage latéral sur la pièce et les photogrammes, réels, des détenus disparus. « *una batalla que están ganando. De a poquito van echando luz sobre tanta oscuridad* ». ²⁰⁹

A cette occasion, Amparo leur lit un des rapports sur le fonctionnement du système de l'époque: « *por lo general, las llevaban de noche e iban custodiadas fuertemente por personal militar. Según testimonios, no llegaban ni en camión, ni en jeep, sino que estas mujeres embarazadas eran trasladadas en autos particular* »²¹⁰. Dans un souci presque didactique, ces scènes apportent des éléments de compréhension et d'information qui vont être entendues par des millions des personnes. Le discours des Grands-Mères, certaines idées maîtresses de leur combat se retrouvent ainsi en prime time, sur une chaîne publique et avec en moyenne 30 points de rating, la *novela* se transforme en une

²⁰⁸ *Asociación Civil Abuelas de Plaza de Mayo* (association civile des grand-mères de la place de mai) est une ONG qui a pour but de localiser et restituer à leur familles légitimes tous les enfants séquestrés et disparus pendant la répression politique et créer les conditions nécessaires pour que jamais plus cette grave violation des droits humains et des droits des enfants ne se répète. Elles exigent également que les responsables de ces actes payent pour ce qu'ils ont fait. <http://www.abuelas.org.ar/historia.htm>,

²⁰⁹ (Il y a tant de travail ici. C'est admirable. Tant de douleur, tant de perte, tout ce qu'ils ont fait pour qu'elles perdent courage et pourtant, les années passent et elles continuent de mener la bataille./Une bataille qu'elles sont en train de gagner. Petit à petit elles font la lumière sur tant d'obscurité)

²¹⁰ (En général, on les emmenait la nuit et surveillées par le personnel militaire. Selon les témoignages, elles n'arrivaient ni en camion, ni en jeep, non. Ces femmes enceintes étaient transférées dans des voitures particulières)

analyse inespérée de la représentation sociale et subjective des Droits de l'Homme dans la vie des argentins. Dans *La Nación*, du 6 août 2006, Maria Cecilia Tosi nous renvoie aux propos de la co-directrice artistique de la série, *Bernarda Lorente* : « le thème de l'identité, abordé sous de multiples facettes dans *Montecristo*, est un thème encore bien présent pour les Argentins. La journaliste ajoute « au siège des Grand Mères de la Place de Mai, on déborde de joie après l'effet *Montecristo* ». C'est, disent-elles, la publicité la plus efficace qu'elles ont eue jusqu'à présent. Pour continuer leur bataille sur l'impunité et dans l'intention bien ferme de les récupérer, eux, « leurs » petits enfants. »

« La cantidad de secuestro de niños y de jóvenes embarazadas, el funcionamiento de maternidades clandestinas (Campo de Mayo, Escuela de Mecánica de la Armada, Pozo de Banfield, etc.), la existencia de listas de familias de militares en « espera » de un nacimiento en esos centros clandestinos y las declaraciones de los mismos militares demuestran la existencia de un plan preconcebido no solo de secuestro de adultos sino también de un plan sistemático de apropiación de niños »²¹¹

L'émergence de ce discours nous a alors amené à nous interroger sur l'identité de ces « Grands mères de la Place de Mai ». La *Asociación Civil Abuelas de Plaza de Mayo* est une organisation des droits de l'homme argentine qui a pour but de localiser et restituer à leur familles légitimes tous les petits enfants séquestrés-disparus durant la dernière dictature militaire, créer les conditions pour avertir la commission de ce dit crime contre l'humanité et obtenir la peine qui leur correspond pour tous les responsables. La novela devient donc une analyse inespérée de la représentation sociale et subjective des Droits de l'Homme dans la vie des Argentins. *Montecristo*, en effet, a permis à Marcos Suarez qui, à la suite d'un test ADN , a pu retrouver son identité. Il a en effet pu voir sa propre

²¹¹ (Le nombre d'enfant et de femmes enceintes séquestrés, le fonctionnement des maternités clandestines, l'existence de listes de familles de militaires en « attente » d'une naissance de ces centres clandestins et les déclarations des dits militaires démontrent l'existence d'un plan préconçu non seulement d'enlèvement d'enfants mais aussi un plan systématique d'appropriation d'enfants). *La Historia de Abuelas, 30 anos de busqueda*, 1977-2007, segunda edición, p.160

photo, bébé, dans une des scènes du chapitre tourné au siège (réel) des Grands Mères de la Place de Mai.²¹²

Les mères des disparus pendant la dictature militaire se sont d'abord réunies sur la place de mai. Elles étaient peu nombreuses au début. Il n'y a pas, dans les premiers moments de réunions spontanées, de conscience commune de ce qu'allait devenir le mouvement avec les années. C'est avant tout la rage et la douleur qui les a réunies sur cette place, d'abord quelques unes, puis 150 puis 20 000²¹³. Le mouvement s'est autoproclamé « *Mère de la Place de Mai* ». La société et le conflit politique et culturel qui constituait le contexte de l'époque, a lui-même créé sa propre dénonciation. En effet, en voulant à tout prix éviter que ce qui se passait réellement derrière les murs et les frontières de l'Argentine, en voulant taire à la fois ce que l'on faisait aux dissidents du régime, mais aussi couvrir les coupables, le régime a finalement réussi à produire l'effet inverse : ainsi ces femmes réclament justice dans ce créer un climat de doute concernant la véritable politique que menait le gouvernement.

Et c'est enfin en 2006, comme peut-être un début de victoire aussi, que pour la première fois dans une *telenovela*, surgit également la voix des victimes. Dans le Chapitre 107, Victoria témoigne au procès de Lisandro et Alberto. Elle fait un récit de ce qui s'est passé le jour où les militaires sont venus chercher son père et sa mère, enceinte de 8 mois, et comme elle s'est retrouvée cachée dans un placard jusqu'à l'arrivée de sa grand-mère. Un placard. Dans l'ombre. Ce placard qui hante le personnage depuis les premiers chapitres « *quiero salir del placard, Santi, quiero salir a la luz, saber la verdad* ». Métaphore de l'opacité et du silence qui pèse comme plomb sur des récits, des morceaux de mémoire vive, latente, qui cherche un chemin vers la lumière.

²¹² Abuelas de Plaza de Mayo tenemos la felicidad de comunicar a la sociedad nacional e internacional el encuentro de otro nieto desaparecido durante la dictadura militar, en el marco del Plan Sistemático de robo de bebés. Se trata de Marcos Suárez, secuestrado junto a su padre el 10 de diciembre de 1976, a pocos días de cumplir un año de vida. Dans <http://www.abuelas.org.ar/comunicados/restituciones/c23.htm> Voir annexe 9 Nino 85

²¹³ <http://www.abuelas.org.ar/historia.htm>,

L'analyse de Montecristo laisse toutefois apparaître un autre personnage énigmatique qu'il conviendrait d'évoquer ici. Leticia Montserrat est la première femme d'Alberto et la mère de Marcos et Valentina. Leticia sait la réalité des agissements de son mari Alberto et on voit dans le premier épisode qu'elle apprend, à ses dépens, le plan machiavélique de ce dernier. Leticia sombre lentement dans la « folie » puis disparaît en faisant croire à un suicide. Leticia se réfugie dans la paroisse du père Pedro, avec qui elle aura une relation amoureuse. Deux points nous sont apparus importants en ce qui concerne le personnage de Leticia : son rapport aux souvenirs et à l'oubli –que nous étudierons dans la troisième partie- et la qualification de « folle » que va lui attribuer sa famille. Nous nous sommes demandé si l'idéosème « folle » ne convoquait pas, par polyphonie du mot, ces mêmes mères dont nous parlions plus haut. En effet, ces femmes provenant en majorité du milieu populaire, non politisées partageant la même tragédie et qui commencèrent à travers rondes et pétitions, à revendiquer le droit de savoir où étaient leurs enfants sont d'abord ridiculisées et considérées comme des "folles" par le pouvoir militaire. Au fur et à mesure que leur mouvement se structure et reçoit un appui interne et international, elles ne peuvent plus être ignorées par les autorités en place. Commence ainsi une répression contre les Mères "folles", qui ne se rendent pas mais bien au contraire, intensifient leur combat en dépit des menaces, des contrôles croissants du régime. Elles arrivent à élire une représentante, à se doter d'un siège, à publier leur périodique et elles commencent à plaider leur cause à l'étranger.

2.3.3. Discours officiel et contre discours

2.3.3.1. Apparition du discours officiel

On peut dire dans un premier temps que le discours officiel apparaît ponctuellement dans le récit, par séquences intercalées. Nous sommes face à un meta-récit qui dès le début, est donné par la presse, les journaux, la télévision, d'une façon périphérique : Dès le premier chapitre, en effet, c'est en lisant le journal qu'Alberto découvre qu'une enquête est ouverte, une enquête qui pourrait bien le concerner. : « *Se reabren causas*

de desaparecidos. El juez penal en lo Federal contaría con más de 20 testigos a quienes tomara declaraciones indagatoria en los próximos días por su participación como civiles en la llamada guerra sucia ».

Ces séquences, intercalées dans le cours du récit, vont également servir à mieux comprendre les enjeux de deux familles qui s'opposent, au delà du simple récit, sur des faits historiques.

Dans le chapitre 1, le montage en parallèle entre deux séquences nous présente les personnages et ainsi on voit apparaître très nettement les deux clans qui s'affronteront par la suite : d'un côté Santiago et son père et de l'autre Alberto et Marcos. Dans cette scène, on voit le juge qui explique à son fils que la cause qu'il vient d'ouvrir pourrait impliquer sérieusement Alberto Lombardo, et, dans la scène en parallèle, on montre que ce dernier explique à son fils qu'il fut médecin dans une maternité clandestine sous l'époque de la dictature. Ce ne sont pas seulement deux familles rivales qui s'affrontent pour une histoire d'amour, d'argent ou d'intérêt, mais bien deux visions sur les faits historiques qui vont nous être présentées au cours de la *novela*. Au delà du manichéisme qui nous renverrait inévitablement vers une vision lumineuse ou ténébreuse du monde, le clan Santiago va incarner ici un idéal de vérité et de justice quant Alberto, lui, symboliserait la corruption et la manipulation.

Dans le dernier épisode, Helena vient de rendre son mari Lisandro aux autorités. Celui-ci sera conduit en prison. Avant qu'il ne franchisse le seuil du domicile, cette dernière déclare :

“Gracias al cielo, las cosas ya no son como eran. Gracias al cielo esta gente ya no es más tu gente. Creías que me habías destruido para siempre pero no es así. Y eso no es gracias al cielo. Eso es gracias a mí. Todo lo que creíste destruido, enterrado, desaparecido hoy te va y delante de tus narices y te va a dar el último cachetazo en tu último suspiro”.

De ce passage, deux idées sont à retenir. La première, et comme le soulignait Edmond Cros, « La notion de sujet culturel précise les modalités de fonctionnement d'un sujet idéologique, son émergence, son histoire, sa nature, son impact sur la morphogénèse des produits culturels », Or, selon lui, le « Sujet idéologique » est un sujet

« aliéné » par un « déjà-là idéologique » inscrit dans les pratiques sociales et institutionnelles, et d'abord dans le langage. Ainsi, bien qu'émancipé d'un certain carcan intrinsèque au genre, nous l'avons vu dans le premier chapitre, la telenovela reproduit tout de même un discours dominant, notamment celui du discours religieux. Le sujet culturel, dans ce cas Helena, est prise dans une ambivalence, *aliénée* par ce *déjà-là idéologique* qui consiste à rendre grâce à Dieu, tout en réaffirmant son libre arbitre.

La deuxième idée importante qui apparaît dans le discours d'Helena, c'est l'idée de rupture avec ce qui a été et n'est plus aujourd'hui. En effet, la répétition des sèmes [ya no son/ya no es mas] ainsi que des adjectifs [ultimo/ultimo] et les différentes marques de la négation [pero no es así/y eso no es gracias al cielo] témoignent de cette rupture entre un passé durant lequel Lisandro agissait en toute impunité et un présent qui est dans une perspective de réparation de ces actes commis. Cette idée est renforcée, dans la scène suivante, par les propos d'Aldo, le nouvel amant d'Helena:

*“llora. Lloro todo lo que necesites. Todo va a estar mejor a partir de ahora. Y cuando termines de llorar, vamos a brindar por tu libertad”*²¹⁴

Le syntagme [a partir de ahora] révèle alors cette idée de rupture tout en soulignant l'opposition entre le passé, le présent et par insinuation le futur. Le sème [libertad] comporte lui aussi une polyphonie de sens. Parle-t-on ici simplement de la liberté d'Helena car libérée de son mari violent ? Ou bien est-elle libre car enfin, elle connaît la vérité sur l'identité de Laura ? En ce sens, comme le dit l'adage, « la vérité l'a rendue libre » ? Parle-t-on encore de la liberté retrouvée ?

La négation dans le discours, ce qui est caché et ce que l'on ne dit pas, est le reflet des tabous sociaux. Dans une société dont l'élite refuse d'admettre ou de nommer les raisons sociales du conflit, les tabous et les non-dits fleurissent. C'est donc bien cette réalité qui pourrait transparaître dans *Montecristo*.

²¹⁴ (Pleure. Pleure autant que tu veux. Tout va aller mieux à partir de maintenant. Et quand tu auras fini de pleurer, on célébrera ta liberté) Nous précisons ici que nous approfondirons l'étude du personnage d'Helena dans la troisième partie de cette thèse.

« Les niveaux de langue relèvent de la sociolinguistique ; ils distinguent les types d'usage de la langue, qui diffèrent en fonction du milieu socioculturel du sujet parlant, et des contraintes sociales qui entourent sa prise de parole. (...) l'usage d'une même langue maternelle par l'ensemble d'une communauté culturelle est en fait diversifié : il connaît notamment une variation sociale (selon les différences sociales existant entre les locuteurs, et les contextes dans lesquels ils se trouvent). L'hétérogénéité de la langue se retrouve dans presque toute création littéraire : dès qu'une œuvre reflète la société et ses clivages, elle fait varier les niveaux de langue pour créer un effet de réel (suscitant, dans la conscience du lecteur, une confusion entre fiction et réalité). Il importe par conséquent de distinguer ces niveaux de langue, leurs variations, leurs croisements et leurs superpositions au sein du texte ». ²¹⁵

Dans son ouvrage, *L'Analyse des films*, Jacques AUMONT cite une réflexion de Francis VANOYE concernant l'analyse des dialogues de films. Dans son livre, *Récit écrit, récit filmique*, Francis VANOYE aborde le dialogue filmique par l'analyse de la transcription. En effet, ce dernier caractérise le dialogue filmique par les traits suivants : « le sujet de l'énonciation du dialogue est désigné par l'image, soit par le physique de l'acteur, soit par sa voix ; voix et gestes informent le spectateur ; bruits et paroles peuvent se superposer ». ²¹⁶

Il n'est pas ici question d'un « non » d'affirmation de soi, mais plutôt d'un « non » de positionnement d'un personnage sur un autre. On voit apparaître, dans le discours, les traces d'un dominant faisant pression sur un dominé qui refuse de se soumettre à cette autorité :

« ¡Nunca te lo diré ! » (Je ne te le dirai jamais). Cependant, l'adverbe jamais marque la négation absolue. Ici encore, nous sommes face à un refus mais également une impossibilité à « dire ». On peut se demander si le « caché » laisse apparaître des tabous sociaux, des non-dits qui sont dans le texte.

215 D. BERGEZ, V. GERAUD, J.J. ROBRIEUX, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, lettres sup., Armand colin, Paris, 2005 p.161

216 AUMONT Jacques et MARIE Michel, *L'Analyse des films* p157

Dès les premières phrases de la deuxième séquence, on remarque une quantité notable de sèmes qui ont pour sens ou pour référence la négation. Dans la retranscription, je les ai volontairement marqués en bleu. J'ai également marqué en vert ceux qui désignent l'indéfini.

Les latences dans le discours des personnages mais aussi la négation de faits qui se sont passés ou sont en train de se passer marquent une impossibilité à dire ou à faire; comme si les personnages étaient paralysés par quelque chose qui les dépasse. Dès le début, nous sommes plongés dans une histoire qui ne veut pas se dire.

2.3.3.2. La théorie des deux démons

Un autre personnage témoigne, quant à lui, de la collaboration de certains civils durant le régime, permettant ainsi de mettre en place un travail précis et organisé. Lisandro Donoso est un ex-tortionnaire dans un centre clandestin pendant la dictature. Il s'approprie Laura dans une maternité clandestine et incarne un assassin sans remords qui agit sous les ordres d'Alberto. Une étude linguistique du discours de ce dernier « *en las viejas épocas no habían opciones* » ou bien « *estos surdos de mierda, había que matarlos como ratas* » nous révèle un point de vue encore présent dans une partie du discours actuel et dans les mentalités. Un discours selon lequel les actes de violence et de terrorisme perpétrés par les Forces Armées durant la "guerre sale" sont comparables aux actions menées par les organisations guerrières comme les *Montoneros* ou el *Ejército Revolucionario del Pueblo*²¹⁷. Et que par conséquent, les deux groupes auraient la même responsabilité. On pourrait voir ici se dessiner la théorie des deux démons, une

²¹⁷ Depuis la seconde moitié du XX^{ème} Siècle,, l'Argentine est marquée par des changements fréquents de gouvernements, presque toujours à la faveur de Coups d'État. Ces gouvernements sont marqués par des revendications sociales et salariales. Apparaissent alors des groupes armés de gauche comme de droite, parmi lesquels plusieurs d'entre eux adhèrent au péronisme, mais également d'autres groupes radicaux non péronistes comme le PRT-ERP (Partido Revolucionario de los Trabajadores-Ejército Revolucionario del Pueblo). Parmi les organisations armées péronistes, on retrouve la *nacionalista catolica*, les *Montoneros*, la *marxista-peronista*, *FAR* (Fuerzas Armadas Revolucionarias), et à plus petite échelle la *FAL* (Fuerzas Armadas de Liberación).

théorie traditionnellement réfutée par les organismes de défense des Droits de l'Homme.

En reprenant les mêmes codes qu'utilisaient les tortionnaires il y a 30 ans, certains personnages du récit font ressurgir les fantômes du passé. Elle est alors présente sous sa forme la plus abrupte, la plus crue. Les méthodes utilisées par Lisandro pour le faire parler Vitto, le cuisinier infiltré dans le restaurant Lombardía, sont représentées de façon brutale et la cruauté de Lisandro n'a pas de limite. Cette violence se manifeste, dans cette nouvelle forme de produit culturel, d'une façon explicite et les marques traumatiques du passé sont de véritables empreintes dans la mémoire collective. L'opinion publique accepte de faire siennes les phrases toutes faites du gouvernement militaire : « por algo serà », « algo habra hecho » sont de ces phrases le plus communément entendues -et aujourd'hui encore- lorsque l'on parlait alors des disparitions, nous développerons cet argument dans les chapitres suivants.

Ce chapitre a permis de dégager que *Montecristo* se démarque, de par les aspects que nous venons d'analyser, d'un certain modèle classique de *telenovelas*. Nous avons également pu définir la dynamique de l'œuvre, entre ascension et régression. Que faut-il en conclure ? D'abord, qu'après un travail d'analyse de l'objet, nous avons mis en évidence une dialectique entre dominant et dominé, un argument que nous approfondirons dans la troisième partie. Ensuite que l'œuvre nous présente un nouveau héros, différent des héros classiques du genre, un personnage qui va définir les traits du nouveau sujet culturel argentin que nous définirons également dans la partie suivante. De plus, nous avons vu, à travers la mise en réseau de l'œuvre et de son contexte d'apparition, que l'hypothèse de départ se confirme, à savoir : il existe une corrélation entre les événements sociopolitiques et culturels d'un espace-temps et les produits culturels qui émergent de cette même culture. Ainsi, comme nous l'avons souligné, *Montecristo* met en évidence un nouveau discours, à travers de nouvelles voix, et ce dans un contexte social particulier qui est celui des années 2000, thème que nous développerons dans la troisième partie de cette thèse.

Introduction à la partie 3

Il nous apparaît primordial d'expliquer une des méthodologies utilisées pour la dernière partie de ce travail d'investigations. Comme nous l'avons précisé, les différents entretiens ainsi que l'observation directe²¹⁸ et participante²¹⁹ ont permis de confirmer certaines hypothèses de départ. Les témoignages que nous avons pu récolter durant ces deux années d'investigations ont permis de constituer une base de données à la réflexion et à l'analyse. La compilation de ces « récits de vie » a permis non seulement de comprendre le contexte actuel de l'Argentine mais également de mettre en relation des faits historiques avec le contexte social actuel. Il nous semble pertinent de s'attarder ici sur la notion de « récits de vie »²²⁰.

La notion d'histoires de vie renvoie à une pluralité de pratiques s'inscrivant dans différents champs des pratiques sociales, littéraires, personnelles, de recherche et d'intervention en sciences humaines²²¹ : *« Ces récits, qu'ils soient provoqués par le chercheur ou bien qu'ils soient auto-biographiques recèlent une très forte valeur heuristique à la fois par leur authenticité et par la complexité qu'ils donnent à voir »*

Cette démarche nous a cependant mis face à plusieurs difficultés. La première était de savoir qui interroger, et où trouver le récit qui serait le « point de départ » à nos

²¹⁸ Aller voir sur place, être physiquement présent dans la situation, la regarder se dérouler en temps réel pour en rendre compte.

²¹⁹ Elle consiste à étudier une population en réalisant un travail de terrain au contact direct des individus et en partageant leur mode de vie. L'observation participante induit l'idée de compréhension d'une autre culture et non le simple jugement de celle-ci d'un quelconque point de vue.

²²⁰ « Le récit de vie est l'une des pratiques les plus courantes de la conversation ordinaire : souvenir d'enfance, récit de voyage ou de vacances, incident de notre vie, événement vécu font partie des échanges quotidiens. Le contexte de l'échange de paroles favorise l'expression et détermine le choix : repas entre amis à l'occasion d'un retour de vacances, fête familiale, compte rendu de mission en milieu professionnel sont quelques-unes des situations propices à la narration. »²²⁰ Patrick BRUN Le récit de vie dans les sciences sociales

Article extrait du dossier n°188 « L'écriture de la vie » novembre 2003.

²²¹ Nicolas FASSEUR <http://criar.free.fr/sitefrance/nicolasfasseur.htm>

questions. Nous avons donc pris contact avec plusieurs personnes rencontrées lors de la *Capacitacion para Docentes* afin de procéder à des entretiens individuels (3) ce qui donna lieu à de nouvelles rencontres. Il nous a semblé important de faire participer à ce travail les personnes qui désiraient vivement donner leur témoignage.

Les premiers entretiens²²² réalisés ont eu lieu pour la majorité au domicile même des personnes interrogées. Chaque entretien a une durée d'environ 2h. Nous avons préalablement défini les questions afin de compléter et d'approfondir les domaines de connaissance spécifiques que nous avons développées au cours de la deuxième partie de ce travail. Ces entretiens se sont déroulés assez librement à partir d'une question posée. Ce type d'entretien a ainsi permis de compléter les informations obtenues grâce à l'analyse de la collecte d'informations (archives, documentaires) en apportant une richesse et une précision plus grandes dans les informations recueillies. Cette démarche a cependant montré une difficulté. En effet, les premiers entretiens, réalisés avec l'aide d'un dictaphone, ont vite démontré que les personnes interrogées se trouvaient en difficulté pour s'exprimer dans ce type de contexte. L'apport du dictaphone a donc gêné, dans un premier temps, le déroulement de certains entretiens. Nous avons donc opté pour une nouvelle façon de procéder, en supprimant le dictaphone. Là encore, cette façon de travailler a trouvé sa limite. En effet, la prise de note, durant l'entretien, entravait le récit de l'interviewé et ne permettait pas la fluidité nécessaire du récit dont l'énonciateur se trouve dans un travail souvent difficile de remémoration. Nous avons donc abandonné la prise de note. Cependant, il était très important que, dans ce travail, soient respectées chaque parole individuelle. Ainsi, nous avons convenu, avec les personnes interrogées, de faire un entretien préalable à partir de 15 questions préalablement établies, puis que ce questionnaire leur serait envoyé afin qu'ils y

²²² Entretiens semi directifs : une des techniques qualitatives les plus fréquemment utilisées. Il permet de centrer le discours des personnes interrogées autour de différents thèmes définis au préalable par les enquêteurs et consignés dans un guide d'entretien. Ce type d'entretien permet ainsi de compléter les résultats obtenus par un sondage quantitatif en apportant une richesse et une précision plus grandes dans les informations recueillies.

répondent avec leur propres termes- sauf pour un seul entretien, celui de Diego Chotro, qui s'est déroulé sous la forme d'un entretien semi-directif. Nous avons fait une retranscription de cet entretien-. Certaines parties des réponses qui nous semblent les plus illustratives de notre propos seront donc insérées dans le corps même de l'analyse, en respectant mot pour mot les propos de chaque personnes interviewées.

Les annexes contiennent également un entretien réalisé par Adriana Fernández avec le juge Carlos Rosansky qui préside le *Tribunal Oral en lo Criminal No 1 de La Plata* où le 12 avril 2010, a débuté le procès aux répresseurs de la dernière dictature militaire pour des crimes commis dans l'Unité Pénale No 9 de La Plata durant la dernière dictature militaire. Dans cet entretien, le juge explique pourquoi et les raison pour lesquelles il qualifie les crimes commis de « génocide ». Ces déclarations serviront à illustrer certains chapitres de cette partie.

Partie 3 : L'élaboration d'une mémoire et la reconstruction de l'identité nationale

3.1. Diégèse et mémoire : Les années 2000 ou la récupération de la mémoire

3.1.1. Montecristo, la convocation d'un passé récent

La quatrième séquence du premier épisode (7'05) commence sur un plan *cut*. Comme la série en général, l'extrait joue des différents états de la lumière, tamisée, et comme nous l'avons vu précédemment, dont les tons varient entre les ocres, les rouges vifs et les orangés. L'extrait présente l'intérieur d'une maison bourgeoise, spacieuse. Le décor est baigné dans cette lueur tamisée évoquant la clarté matinale. La caméra se place graduellement dans l'axe du personnage qui vient d'apparaître depuis le hors champ, elle balaie l'espace intérieur, à la hauteur de sa taille, elle se déplace lentement et nous plonge dans l'intimité de cette maison. La caméra fait alors un gros plan sur un journal posé sur la table basse du salon. Le personnage que l'on voit apparaître s'en empare. Il s'agit ici de la première apparition d'Alberto, un bourgeois de la haute société argentine –en témoignent ses vêtements, sa montre de luxe et l'univers dans lequel il évolue et que l'on vient de décrire, en plus du tableau de Frida Kahlo dont nous avons expliqué la signification dans la deuxième partie de ce travail²²³ et que l'on voit en arrière plan. Une *voix off*, celle du même personnage, lit le journal, nous sommes alors un peu plus près dans l'intimité de ce personnage, nous sommes introduits jusque dans ses pensées :

« Se reabren causas de desaparecidos. El Juez Penal en lo Federal, Horacio Díaz Herrera, contaría con más de veinte testigos a quienes tomara declaración indagatoria en los próximos días por su participación como civiles en la llamada guerra sucia »²²⁴

²²³ Voir dans la deuxième partie, p.167

²²⁴ (Les dossiers sur les *disparus* sont rouverts. Le Juge d'Instruction, Horacio Díaz Herrera, aurait plus de vingt témoins qu'il entendra dans les jours qui suivent quant à leur participation comme civils durant la *guerra sucia*)

Dès le premier épisode, et dans les premières minutes de la série, apparaît alors l'un des thèmes centraux de la série : celui des *disparus*, ainsi que celui de la participation des civils dans la dernière *guerra sucia*.

Deux séquences plus tard, Alberto, qui vient de prendre connaissance de la mise en examen de plusieurs témoins dans l'affaire « Solano », se dirige chez Lisandro²²⁵, son homme de main qui fut également son complice durant la dernière dictature :

Alberto : *Tenemos problemas*

Lisandro : *¿Qué pasa ?*

A : *El Juez Díaz Herrera decidió revisar el pasado.*

L : *Si, lo leí en los diarios.*

A : *parece que quiere fama el hombre, se mete en cosas en dónde no se tiene que meter.*

L : *¿Y nosotros, qué tenemos que ver con eso?*

A : *Uno de los casos que investiga, es el de Solano.*

L : *¿Y?*

A : *¿Ah... Acaso no sabes quién es Solano?*²²⁶

Ces deux séquences, dans la première moitié de l'épisode, montrent clairement le choix du scénariste de mettre en scène des thèmes qui appartiennent à l'histoire de l'Argentine. Le parti pris de l'auteur, celui de lever le voile sur une période de l'histoire qui est encore aujourd'hui polémique, comme nous l'avons vu, dans la société argentine, se caractérise par cette introduction presque *in media res* de la problématique. En effet, si la deuxième séquence, que nous analyserons plus loin, pose les jalons d'un premier récit et met à plat les premières questions quant à un triangle amoureux, intrigue propre au genre, l'irruption de ce premier récit par une note apparue dans le

²²⁵ Nous approfondirons l'analyse des personnages dans le deuxième chapitre de cette partie.

²²⁶ (Nous avons des problèmes/Qu'est-ce qu'il se passe ?/Le Juge Díaz Herrera a décidé de se pencher sur le passé/oui, je l'ai lu dans le journal/On dirait qu'il veut se faire mousser, celui-là, il s'occupe de ce qui ne le regarde pas / Mais qu'est ce qu'on a à voir nous, là-dedans ?/Un des dossiers sur lesquels il travaille est celui de Solano/ Et ?/Ahh Parce que tu ne sais plus qui est Solano, toi ?)

journal, résumé en quelques phrases, introduit également le désir de faire de ce thème comme une problématique centrale de l'œuvre, et non une évocation circonstancielle.

Dans la Séquence 11, durant la fête organisée par Laura pour célébrer la promotion de Santiago mais également pour annoncer leur mariage, on assiste à la rencontre entre Luciano –futur avocat d'Alberto et fidèle collaborateur de ce dernier- et Alberto –qui, à ce moment précis du récit, donne à Luciano sa fonction d'espion au sein du bureau du juge Horacio, pour lequel travaille ce dernier:

Alberto: ¿Estuviste trabajando esta tarde?

Luciano: Mas o menos. Horacio me tiene llevando expedientes de acá para allá.

A: ¿expedientes de qué?

L: ¡Qué sé yo! Está obsesionado con una causa desde hace meses.

A: Algo leí en los diarios. Pero contáme un poco, esa causa que Horacio investiga... ¿En qué punto está?

L: ¿En qué punto? No entiendo.

A: Voy a ir directo al grano. Necesito saber si estoy en la lista de gente que Horacio está investigando.

L: ¿Usted? ¿Por qué estaría Usted ahí?

A: Primero averigúalo y después seguimos hablando de negocios, ¿te parece?²²⁷

L'alternance des échanges entre les protagonistes, avec les gros plans fixes sur le visage de Marcos, préoccupé par la relation que son meilleur ami entretient avec la femme qu'il aime secrètement, Laura, nous fait osciller constamment entre l'univers

²²⁷ (Tiens, prend ça, c'est pour que tu ne sois pas mal demain. Fais-moi confiance, ça va te faire du bien/ Si vous le dites, vous qui êtes docteur/ Tu as travaillé aujourd'hui ?/Plus ou moins, Horacio m'ordonne d'envoyer dossiers à droite à gauche/ Des dossiers sur quoi ?/J'en sais rien ! Il est obsédé par une affaire depuis des mois/ Oui, j'ai lu ça dans les journaux. Mais, dis-moi, Cette affaire sur laquelle il travaille, où il en est ?/ Où il en est ? Je comprends pas/Je vais être franc. J'ai besoin de savoir si mon nom apparaît sur la liste des personnes que Horacio met en examen/Vous ? Pourquoi vous y seriez ?/D'abord, vérifie-le et après on reparlera de tout ça, tu veux bien ?)

commun aux *telenovelas* et son intrigue propre au genre, l'amour, la jalousie, les sentiments non partagés et une réalité beaucoup plus profonde, conflictuelle et qui réveille des souvenirs encore douloureux. Dans cette séquence, la caméra contourne les protagonistes pour mieux s'en rapprocher, proposant enfin le plus gros plan, jusqu'au regard.

La séquence 13 est une séquence intéressante : sa fonction principale est de présenter face à face les deux relations père-fils (Alberto/Marcos et Santiago/Horacio), ainsi que les motivations des personnages principaux, révélant une véritable carte d'identité des personnages.

Le point de vue s'incarne clairement dans le lieu (la caméra filme la maison des Lombardo d'un côté et le bureau du juge de l'autre) Le montage en parallèle nous présente, face à face, deux visions de la réalité, deux visions non seulement sur les faits passés mais également sur les choix des actions pour chaque personnage dans le présent : Pour la compréhension de chaque unité narrative, nous faisons un relevé du dialogue entre Horacio et Santiago, dans sa totalité, puis celui entre Alberto et Marcos. Nous précisons cependant que ces deux dialogues sont montés en alternance, ce qui renforce à la fois l'opposition entre les deux partis pris mais également donne un effet d'écho et donc de réponses qui tour à tour vont exposer, d'une façon quasi didactique, les deux visions du passé quant à l'histoire de l'Argentine, deux visions dont nous avons fait l'étude dans la deuxième partie de cette analyse :

Santiago: *¿Sabes que no me voy del todo tranquilo, no ?*

Horacio: *¿Por qué? La noticia del contrato debería dejarte muy tranquilo. Además Serafini es amigo.*

S: *¿Qué hay detrás de eso que estás investigando?*

H: *¿Por qué me lo preguntas?*

S: *Porque te conozco, hay algo que te preocupa y mucho.*

H: *Tal vez un nombre.*

S: *¿Un nombre? ¿Qué nombre?*

H: Alberto Lombardo.

S: ¿Qué tiene que ver el padre de Marcos con todo eso?

H: Todavía no sé bien de qué manera está involucrado. Es la causa de un gremialista desaparecido en la época del Proceso, Solano de apellido. Lo detuvieron junto con un amigo y la mujer del amigo, que estaba embarazada. La clave es un médico que asistió a la mujer en el parto, estoy detrás de la huella de ese médico [...] No te preocupes, en estos días que van a estar lejos, tengo la esperanza de encontrar la información que me falta y que antes de que vuelvan, esté todo aclarado²²⁸.

On voit donc ici apparaître le thème des disparitions forcées, des transferts des dits disparus mais également le thème, que nous développerons plus loin, des femmes enceintes et des appropriations illégales d'enfants dans le cadres de ces disparitions.

Dialogue entre Alberto et Marcos, intercalé avec celui cité plus haut:

Marcos: ¿Vos, médico de un centro clandestino? Todavía no me entra en la cabeza.

Alberto: Fue por eso que abandoné la medicina para siempre. ¡Me sacrificué!

M: ¿Vos te sacrificaste...Para qué? ¿Para tapar? ¿Para escapar? ¿Pensaste que un mártir es capaz de borrar a un asesino?

A: Yo nunca maté, Marcos. No, lo mío fue asistir a una mujer en un parto. Fue horrible, había sido muy maltratada, se estaba muriendo. No me pude negar.

M: ¿Qué pasó con ella? ¿Es una desaparecida?

A: ¡No te lo conté para que me juzgues sino para que me ayudes, carajo!

M: ¿De qué manera te puedo ayudar?

A: Todavía ni yo lo sé. Ahora es importante que te vayas bien lejos con Santiago.

²²⁸ (Tu sais que je ne pars pas tranquille/Pourquoi ? Le contrat devrait te tranquilliser en plus, le juge Serafini est un ami/Que se cache-t-il derrière ce sur quoi tu travailles ?/Pourquoi me le demandes-tu ?/Parce que je te connais, il y a quelque chose qui te préoccupe beaucoup/Oui, peut-être un nom/Un nom ? Quel nom ? Alberto Lombardo/Le père de Marcos ? Qu'a-t-il à voir avec tout ça ?/ Pour l'instant je ne sais pas de quelle façon il est impliqué. C'est un dossier sur un syndicaliste disparu durant l'époque du *Proceso*, dont le nom est Solano. Il a été séquestré, avec un ami, et la femme de cet ami, qui était enceinte. La clé de l'affaire, c'est un médecin qui a pratiqué l'accouchement, je suis derrière la trace de ce médecin [...] Sois tranquille, ces jours-ci vous allez être loin, j'ai l'espoir de trouver l'information qui me manque et qu'avant que vous ne reveniez, tout soit plus clair)

M: No pensarás hacer nada que perjudique a Santiago, ¿No?

A: Si no lo hago, voy preso de por vida. Pensá en tu madre, en tu hermana.

M: ¿Y Santiago?

A: ¡Primero está tu familia, mierda, ¿Qué te pasa?²²⁹

Cette séquence constitue une articulation forte de la totalité du récit : Alberto confie à Marcos sa participation comme médecin durant l'époque de la dernière dictature- une révélation après laquelle les personnages du « clan Santiago » mais également la Juge d'Instruction chargée plus tard de l'affaire, Mercedes courent désespérément tout au long de la série. C'est donc le moment d'un basculement et d'une révélation. Il n'est donc pas anormal que la lumière (et son corollaire, l'obscurité) y tienne un rôle primordial, comme à l'origine de la création. Ces deux espaces tendent à exprimer une opposition binaire simple, présente tout au long du film. Le montage en alternance de ces deux scènes complètement symétriques, permet au spectateur de déconstruire l'histoire qui lui est présentée afin de la reconstruire.

Mais ce qui est vraiment intéressant ici c'est, comme nous l'avons vu, dans cette incorporations de fait réels (les crimes durant la dictature), qui viennent inonder le récit fictif, le sujet regardant est pratiquement obligé de se poser la même question dans sa propre réalité. Il doit non seulement reconstruire le récit qu'on lui propose mais il doit reconstruire également le récit de sa propre réalité, à 30 ans de la dernière dictature. De plus, à travers ce passage, on voit également se dessiner des relations père/fils

²²⁹ (Toi? Médecin dans un centre clandestin? /Je n'arrive toujours pas à le réaliser/C'est pour cela que j'ai abandonné la médecine pour toujours, je me suis sacrifié/Toi ? Tu t'es sacrifié ? Pourquoi ? Pour cacher? Pour échapper? Tu pensais qu'un martyr est capable d'effacer un assassin ?/je n'ai jamais tué, Marcos. Non, moi j'ai pratiqué un accouchement. C'était horrible, cette femme avait été très maltraitée, elle était sur le point de mourir, je n'ai pas pu refuser/Qu'est-ce qui s'est passé ensuite ? C'est une disparue ?/Je ne t'ai pas raconté tout ça pour que tu me juges mais pour que tu m'aides, enfin ! De quelle manière je peux t'aider ?/Pour l'instant, je ne sais pas. Il est important que pour le moment vous partiez loin avec Santiago/Tu ne penses pas faire de mal à Santiago, hein ?/Si je ne le fais pas, j'irai en prison à vie. Pense à ta mère, à ta sœur/ Et Santiago ?/C'est d'abord la famille, merde, mais qu'est ce que tu as ?)

diamétralement opposées : la première, basée sur la confiance et la défense de valeurs comme la vérité et la justice ; et la seconde, basée sur le mensonge, les faux semblants, et sur une imposition de la hiérarchie patriarcale.

Cette révélation que fait Alberto à son fils, sera, dès le deuxième chapitre de la série, l'objet de la quête de Victoria, de Santiago mais également de la juge. Ajoutons ici que cette confession d'Alberto, cette « vérité » qu'il va tenter de garder secrète tout au long de la série, il va également la révéler à Luciano, son futur avocat et futur gendre. Alberto va donc créer, modeler un autre personnage à son image : Luciano. Dans la séquence 17, en effet (26'43), Il avoue à son « apprenti » qu'il a travaillé dans un hôpital militaire, celui de *Campo de Mayo*²³⁰. Il est à noter ici, bien que nous y revenions plus loin, que l'évocation du lieu-dit *Campo de Mayo* n'est pas anodine. En effet, pour un public averti comme le public argentin, cette référence à un lieu réel, le renvoie à sa mémoire collective, à son histoire, et à son passé: Les centres clandestins de détention (CCD) furent des installations secrètes employées par les forces armées et de sécurité argentines pour exécuter un plan systématique de « disparition » de personnes, dans le cadre de la « guerre sale » poursuivie par la dictature militaire de 1976 à 1983.

Les Forces Armées classaient les CCD en deux types :

- les « lieux de rassemblement de détenus » (LRD), organisés de façon stable, préparés pour loger, torturer et assassiner de grandes quantités de détenus ;
- les « lieux de transit » (LT), organisés de façon plus précaire, destinés à fonctionner comme premier lieu de résidence des détenus-« disparus »²³¹.

Il est à noter la confiance qu'Alberto accorde à ce jeune avocat, plutôt passable, qu'il connaît somme toute peu, et à qui il révèle une information qui pourrait le faire basculer en prison pour le restant de sa vie. Finalement, Luciano, ne serait-il pas le fils qu'Alberto

²³⁰ Voir annexe 10: *Campo de Mayo*

²³¹ EDUHALDE, Eduardo Luis, Carta Pública a la Sra. Graciela Fernandez Meijide, *El Emilio*, 9 août 2009. Nous reviendrons plus loin sur le plan systématique de disparition de personnes.

aurait toujours voulu avoir ? Nous verrons plus loin, dans l'étude des personnages, que ce fils de chair, qu'est Marcos, renvoie Alberto à son échec dans l'éducation de son fils et l'incapacité de lui transmettre des valeurs.

Comme nous l'avons vu dans la deuxième partie de cette thèse, la particularité de Montecristo réside dans la forme même du genre. Nous voyons ici que la convocation de faits historiques, dans la fiction, et ce dès le premier chapitre de cette *telenovela*, est un élément supplémentaire, voire majeur dans l'apport caractéristique de la série. Ainsi, à travers l'évocation, pour la première fois dans une fiction, d'un passé récent, va donner lieu à de nouveaux moyens pour l'appréhender.

3.1.2. *Montecristo*, la mise en scène d'une nouvelle réalité : Le procès

Dans la série, les séquences concernant le procès fait à Alberto et Lisandro sont intégrées, grâce au montage en parallèle, à la diégèse de l'histoire. Ce discours, à la fois juridique mais également politisé, qui vient faire irruption dans un produit comme la telenovela qui jusque là, et à notre connaissance, ne s'aventurait guère sur des thèmes aussi profonds, marque ici une véritable évolution culturelle.

Alors que l'impunité s'abattait comme une chape de plomb sur les tortionnaires dans les années 90, voici qu'apparaît aujourd'hui, dans une telenovela, en *Prime Time*, la représentation d'un tribunal, de juges, d'avocats qui ne jugeront pas une affaire strictement privée. Au contraire, le débat déborde aujourd'hui dans la sphère publique. Ainsi, parallèlement aux véritables procès²³² qui se déroulent durant la période même de la diffusion de la série, le discours vient faire irruption dans la fiction. La question est alors de savoir quel est le discours retranscrit dans la fiction ? Les séquences évoquées montrent essentiellement les témoignages des victimes : tour à tour viennent témoigner Victoria, Elena et la mère de Federico.

²³² Voir article de presse annexe 11 *Dictature argentine : ouverture d'un procès historique su le vol des bébés*, Le Monde.fr

Dans le chapitre 107, les accusés apparaissent menottés –gros plan fait sur les menottes-, la caméra les filme en plans serrés, intercale les images des parties civiles et des témoins. Montés sur une musique qui accentue la tension, les va-et-vient constants entre les accusés et les victimes vont apporter une intensité poussée à son paroxysme, avec l'arrivée dans la salle d'audience d'Alberto, droit, défiant la salle du regard et d'un sourire cynique, prend place tranquillement. Les accusés vont plaider non coupable. À la question « *quiere usted declarar* » (Avez-vous quelque chose à rajouter ?) ils répondent « *No* ». Apparaît ici, une fois de plus, ce refus de « dire ». Les accusés ont certes, comme le mentionne la juge, le droit de ne pas déclarer. Cependant, ce refus catégorique d'exprimer un fait renvoie à l'attitude immuable des deux personnages. La négation de ce qui est ou a été, crée l'illusion, dans l'objet étudié, que cela n'est plus et que l'on peut passer alors à un mode différent, là où ce que l'on désire a forcément son sens et sa légitimité.

3.1.2.1. La déclaration de Victoria : entre fiction et réalité²³³

Nous voudrions insister ici sur la déclaration de Victoria, dans la séquence qui suit. En effet, le discours de la jeune femme a des similitudes déconcertantes avec les déclarations – réelles- entendues dans les différents témoignages des Procès contre la junte militaire en cours. Ainsi, le langage ne transforme plus ici le réel, il l'imite, le plaque, l'incorpore dans le récit :

Victoria :

« Estábamos comiendo, era el mediodía... Yo estaba enterada de que la militancia, a mis padres, les había traído algunos problemas, pero como puede estar enterado un chico de esa edad... Ellos siempre me tranquilizaban... Escuché conversaciones con mi abuela, que era la que realmente estaba más preocupada... Todo fue confusión. Cuando mis padres supieron que Fcaundo y María Solana habían sido detenidos. Ella ya sabía de más gente que habían chupado. Ese mediodía mis padres estaban muy tristes por lo que les había pasado a los Solano. Mi padre escucho ruidos en la calle, eran hombres con armas. Mi madre, embarazada de ocho meses, me llevo hasta el cuarto y me pidió que me quedara encerrada en el placard. Luego entendí que ella se despedía de mi, después fueron todo gritos, llantos, insultos. Nadie

²³³ FELD, Claudia, *Quand la télévision argentine convoque les disparus*, Modalités et enjeux de la représentation médiatique d'une expérience extrême, **ISSN 1764-2507** voir annexe 15

jamás había insultado a mi madre como en aquel momento. Le decían “puta”, “zurda”, “entregadora de la patria” y otra vez “puta” y nuevamente “puta”, y recuerdo perfecto el sonido de los golpes. Yo tenía miedo de que le hubieran golpeado la panza [...] Un vecino, espantado pero solidario, cosa que no era muy común, llamo por teléfono a mi abuela. Su cara fue lo primero que vi cuando abrió el placard. Tomamos algunos objetos personales, quedaba poco igual, se habían llevado todo lo que pudieron robar, muebles, televisores. Nos fuimos de ahí. Mi abuela siempre me conto que ningún taxi quería parar para llevarnos porque yo no paraba de llorar. Y los taxistas se asustaban de verme así, una nena de ocho años tan desesperada que asustaba a los mayores...”²³⁴

Quel discours apparaît ici ? Victoria, dans sa déclaration, raconte le jour où ses parents ont été enlevés. Elle fait référence, ici, à un système qu’Emilio Mignone et Augusto Conte nommèrent “*paralelismo global*” selon lequel la dictature maintient les structures officielles, mais en même temps crée un gigantesque système répressif clandestin composé de groupes et de cellules qui répondaient aux ordres et dont les membres agissaient secrètement, en changeant leur nom ou en adoptant des surnoms, avec une autonomie des plus amples. Ces groupes étaient secrets dans leurs compositions, hiérarchiquement indépendantes et relativement autonomes dans leurs décisions :

“El accionar represivo obedeció a un plan científicamente elaborado, ejecutado en forma sistemática y aplicado en base a una maquinaria operativa que funcionó con

²³⁴ (Nous étions en train de déjeuner, c’était midi... Moi je savais mes parents avaient déjà eu des problèmes à cause de la militance, mais de la façon dont un enfant de huit ans peut comprendre... Ils me rassuraient toujours... J’entendais des conversations avec ma grand-mère, qui était celle qui était le plus préoccupée. Tout n’a été que confusion. Quand mes parents ont su que Facundo et Maria Solano avaient été séquestrés. Elle savait que d’autres personnes avaient été séquestrées. Ce jour-là, mes parents étaient très tristes à cause de ce qui était arrivé aux Solano. Mon père entendit des bruits dans la rue, c’étaient des hommes armés. Ma mère, enceinte de huit mois, m’emmena jusqu’à la chambre et m’ordonna de rester cachée dans le placard. Plus tard, j’ai compris qu’elle me disait adieu. Puis il y eut des cris, des pleurs, des insultes. Personne n’avait jamais autant insulté ma mère que ce jour-là. Ils lui disaient des choses comme « pute », « gauchiste », « traître à la patrie » et encore « pute » et de nouveau « pute » et je me souviens parfaitement des bruits des coups. J’avais peur qu’ils la frappent au ventre [...] Un voisin, apeuré mais solidaire, chose peu commune, appelé ma grand-mère. Son visage fut la première chose que j’aie vu quand elle ouvrit le placard. On rassembla quelques objets personnels, enfin ce qu’il restait, ils avaient pris tout ce qu’ils pouvaient voler –meubles, télévision- On est parties. Ma grand-mère me racontait qu’aucun chauffeur de taxi ne voulait s’arrêter parce que je n’arrêtais pas de pleurer. Et les chauffeurs de taxi avaient peur de me voir ainsi, une petite de huit ans si désespérée, ça faisait peurs aux plus vieux...)

un elevado nivel de eficacia.”²³⁵

Cette méthodologie consistait en la

*“posterior desaparición de la víctima (por lo general, en forma permanente; a veces, temporaria); su traslado a centros de reclusión ignotos y clandestinos; la participación de unidades represivas conformada por elementos que ocultan su identidad; marginación de toda instancia de intervención de la Justicia; abandono de la víctima en manos de sus captores quienes no cuentan con traba legal de ningún tipo para accionar sobre la misma; aplicación de tormentos en forma discrecional y sin más límites que la propia necesidad de los interrogadores, con el objeto, generalmente, de extraerle ‘información’; negativa de cualquier organismo del Estado a reconocer la detención, incertidumbre y terror de la familia del secuestrado y confusión deliberada en la opinión pública.”*²³⁶

Le schéma basique de répression était donc le suivant : séquestration-disparition-torture-“traslado”(mot qui couvrait en réalité l’assassinat) ; l’axe majeur de ce schéma étant les centres clandestins.

3.1.2.2. Du plan systématique d’extermination

Le système répressif clandestin de séquestrations, disparitions, tortures et les « transferts » dont l’axe central fut les centres de détentions clandestins, ont configuré les pratiques sociales qui ont permis matériellement le processus de génocide. L’emploi du

²³⁵ MIGNONE, Emilio F., *Derechos humanos y sociedad. El caso argentino*, (Droits de l’homme et société. Le cas de l’Argentine), Centro de Estudios Legales y Sociales, Ediciones del Pensamiento Nacional, Buenos Aires, 1991 (*L’action répressive obéissait à un plan scientifiquement élaboré, exécuté de façon systématique et appliqué suivant une opération machinale qui fonctionnait avec un taux d’efficacité élevé*) p. 133

²³⁶ MIGNONE, Emilio, F., *Ibid* : (Après la disparition de la victime (en général, de façon permanente; parfois temporaire); son transfert aux centres de réclusion méconnus et clandestins ; la participation d’unités répressives formées de membres qui occultaient leur identité ; marginalisation de toute forme de recours à une instance judiciaire ; abandon des victimes aux mains de ceux qui les avaient séquestrés, lesquels n’avaient aucun obstacle légal à leurs actions sur leurs victimes ; application de tortures de façon « discrète » et sans aucune autre limite que celle de la propre nécessité des interrogatoires, avec pour objectif, généralement, d’extraire des « informations » ; refus de la part de tout organisme de l’État de reconnaître la détention, incertitude et terreur de la famille du « séquestré » et confusion délibérée dans l’opinion publique) p. 164

terme « génocide », nous oblige à en définir avec exactitude la définition. Si nous nous référons également au Dictionnaire de la *Real Academia*, nous retrouvons sensiblement la même définition du mot « genocidio »²³⁷. Cela consiste en l'élimination des membres d'un groupe pour la seule condition d'appartenir à celui-ci. Nous parlons donc bien de violations massives et systématiques dans le plan mené à bien par les forces armées.

L'article 2 de la Convention pour la prévention et la répression du crime de génocide²³⁸, adoptée par l'assemblée générale des Nations unies, le 9 décembre 1948, affirme :

« Dans la présente Convention, le génocide s'entend de l'un quelconque des actes ci-après commis dans l'intention de détruire, en tout ou en partie, un groupe national, ethnique, racial ou religieux, comme tel :

- a) Meurtre de membres du groupe ;*
- b) Atteinte grave à l'intégrité physique ou mentale de membres du groupe ;*
- c) Soumission intentionnelle du groupe à des conditions d'existence devant entraîner sa destruction physique totale ou partielle ;*
- d) Mesures visant à entraver les naissances au sein du groupe ;*
- e) Transfert forcé d'enfants du groupe à un autre groupe. »*

Cette définition a été reprise dans l'article 6²³⁹ du Statut de Rome le 17 juillet 1998, l'acte fondateur de la Cour pénale internationale²⁴⁰. Selon la définition de Daniel

²³⁷ "Genocidio: Exterminio o eliminación sistemática de un grupo social por motivo de raza, de religión o de política". Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, ed. Espasa Calpe.

²³⁸ *Convention pour la prévention et la répression du crime de génocide*, approuvée et soumise à la signature et à la ratification ou à l'adhésion par l'Assemblée générale dans sa résolution 260 A (III) du 9 décembre 1948, entrée en vigueur le 12 janvier 1951, conformément aux dispositions de l'article XIII.

²³⁹ Statut de Rome sur le site de l'ONU

²⁴⁰ Joël Kotek revient longuement sur les définitions de « génocide », « crime contre l'humanité » et « crime de masse » dans un cycle de conférences qu'il leurs a consacré au Collège Belgique : <http://www.academieroyale.be/cgi?usr=mcgca4a6f5&lg=fr&pag=1026&tab=146&rec=5779&frm=385&par=secorig1025&par2=0&id=5968&flux=28066589#detail>

Feierstein²⁴¹, le génocide est

« Une pratique sociale qui implique un processus mené à bien par des êtres humains et qui demande des moyens d'entraînement, de perfectionnement, de légitimation et d'un consensus qui diffèrent d'une pratique automatique ou spontanée »

Ce qui veut dire que pour mener à bien les séquestrations, les disparitions, les tortures et les assassinats il a été nécessaire de mettre en œuvre un entraînement, une légitimité ainsi que de créer les conditions à un consensus. Chose compliquée mais indispensable pour exécuter l'extermination. Ainsi, suite à un long processus d'installation de la peur, conjugué à la méconnaissance de ce qui se passait, l'isolement des forces rebelles, les persistantes campagnes de presse et de propagande, les forces armées arrivèrent à un certain consensus.

Les crimes contre l'humanité ont été définis par les chartes des tribunaux militaires internationaux de Nuremberg, puis de Tokyo les 8 août 1945 et 12 janvier 1946. Ce sont des crimes imprescriptibles. Ces textes distinguent : les actes inhumains commis contre toute population civile avant et pendant la guerre, parmi lesquels l'assassinat, l'extermination, la réduction en esclavage et la déportation ; les persécutions pour des motifs politiques, raciaux ou religieux.²⁴²

²⁴¹ Daniel Feierstein: Docteur en Sciences Sociales, Professeur titulaire, Chercheur CONICET. Vice-president 2^e de IAGS (International Association of Genocide Scholars), 2009-2011. Membre de *l'Editorial Board del Journal of Genocide Studies and Prevention*

²⁴² Les nations unies ont précisé la notion par la Convention sur le génocide le 10 décembre 1948. La Convention du 26 novembre 1968 sur l'imprescriptibilité et la résolution du 13 décembre 1973 prônant une coopération internationale pour la poursuite des criminels ont mis le sceau du droit international sur la notion.

Parallèlement, la notion de crime contre l'humanité a été intégrée dans le droit interne français par la loi du 26 décembre 1964, qui « acte » l'imprescriptibilité des crimes contre l'humanité et du génocide par référence à la résolution des Nations unies de 1946 : ces crimes sont déclarés « imprescriptibles par nature ». la jurisprudence, exprimée par une série d'arrêts de la Cour de cassation suscités par les procès intentés au chef de cette accusation (affaires Touvier et Barbie), aboutit à tenir pour imprescriptibles « les actes inhumains et les persécutions qui, au nom d'un État pratiquant une politique d'hégémonie idéologique, ont été commis de façon systématique, non seulement contre des personnes en raison de leur appartenance à une collectivité

Dans un entretien²⁴³ avec le Juge Carlos A. Rozanski, *Président du Tribunal Oral en lo Federal N°1* de la ville de La Plata, Adriana Fernandez²⁴⁴ souligne un des points importants concernant le concept de « génocide » qui « *si bien no figura en el código penal aparece en las sentencias de los juicios a Miguel Etchecolatz y Cristian Von Wernich* ». Pour le juge Carlos Rosanski, le problème, dans le cas de l'Argentine, c'est la polémique, d'un point de vue juridique, concernant le fait que la Convention n'admettait pas le concept de persécution pour raisons idéologiques ou politiques :

« ... todos los genocidios implican delitos de lesa humanidad, pero no todos los delitos de lesa humanidad, a pesar de la magnitud que tienen, configuran un genocidio ya que en la medida que no reúna determinados requisitos no llega a esa categoría. El caso del genocidio se trata del designio de un sector del estado o del propio estado de acabar con un grupo determinado de personas que puede ser un grupo nacional. Está previamente definido quiénes van a ser los exterminados y ese plan de exterminio es el que define la existencia de un genocidio. En Argentina las complicaciones que se suelen discutir desde el punto de vista jurídico tienen que ver con que históricamente la Convención sobre genocidio fue precedida por dos episodios al finalizar la Segunda Guerra mundial. 1º- la Resolución de Naciones Unidas sobre genocidio y 2º- el Proyecto de Convención sobre genocidio. En ambos se incluía entre los grupos posibles de ser exterminados con esa característica de genocidio a los grupos ideológicos o políticos. Cuando la Convención finalmente sale y se firma, se elimina de todos esos grupos el concepto de persecución por razones ideológicas o políticas. »²⁴⁵

raciale ou religieuse, mais aussi contre les adversaires à cette politique quelle que soit la forme de leur opposition ».

Un premier élément commun concerne l'existence d'un plan concerté. Second élément commun, les victimes sont des personnes et jamais des biens, à la différence des crimes de guerre. La définition du crime contre l'humanité est désormais fixée par les articles 211-1 et suivants du nouveau Code pénal de 1994. Le génocide y est défini comme un crime contre l'humanité tendant à la destruction d'un groupe, portant atteinte volontairement à la vie, à l'intégrité physique ou psychique, ou soumettant les membres du groupe discriminé « à des conditions d'existence de nature à entraîner la destruction totale ou partielle du groupe, y compris avortement, stérilisation, séparation des adultes en état de procréer, transferts forcés d'enfants ». Tous ces actes criminels consacrent la rupture de l'égalité entre les hommes affirmée par les articles premier et trois de la Charte internationale des droits de l'homme.

²⁴³ Voir annexe 12: Entretien fait à Carlos A. Rozanski, Presidente del TOF N° 1 de La Plata, par Adriana Fernandez, le 22 décembre 2009.

²⁴⁴ Docente catequista en Tigre, Provincia de Buenos Aires

²⁴⁵ (... tous les génocides impliquent des délits de crimes contre l'humanité, mais tous les crimes contre l'humanité, et ce malgré leur importance, ne sont pas tous considérés comme génocide dans la mesure où ils

Ce qui nous intéresse particulièrement dès lors que l'on parle de contextualisation des faits, c'est de comprendre où en est l'Argentine aujourd'hui dans le processus de reconstruction nationale à travers les concepts de vérité, de justice, de mémoire et d'élaboration, concepts qui, selon le Juge, sont le « *mejor antídoto existente para prevenir un genocidio* »²⁴⁶. Si nous postulons qu'une nation, pour se reconstruire, prend appui sur un de ses piliers fondamentaux, qui est la Justice, alors l'engagement du Juge dans la volonté de faire reconnaître que les crimes contre l'humanité perpétrés durant la dernière dictature militaire n'étaient non pas des actes isolés mais dépendaient bien d'un plan systématique d'extermination d'un groupe pour des raisons idéologiques et politiques, témoigne d'une avancée marquante sur le cheminement de cette reconstruction nationale.

*“Ese camino, de más de 20 años, se interrumpió en 1998. Cuando todavía regían las leyes que impedían que los responsables de los crímenes sean juzgados, el fallo histórico de la Cámara Federal de La Plata consideró imposible negar a las víctimas el derecho a saber qué había ocurrido con sus familiares desaparecidos. Empezó otra historia en la Argentina”.*²⁴⁷

ne réunissent parfois pas tous les critères déterminés pour entrer dans cette catégorie. Le terme génocide signifie qu'un secteur de l'État ou que l'État lui-même décide de se « séparer » d'un groupe déterminé de personnes ; un groupe qui peut être national. On définit préalablement ceux qui vont être exterminés et c'est ce plan d'extermination qui définit l'existence d'un génocide. En Argentine, les complications qui reviennent souvent dans le débat juridique viennent du fait qu'à l'époque la Convention sur le génocide fut précédée de deux épisodes à la fin de la deuxième guerre mondiale : 1. La Résolution des Nations Unies sur le génocide. 2. Le Projet de Convention sur le génocide. Dans les deux cas, on incluait dans les groupes susceptibles d'être exterminés avec la caractéristique de « génocide », les ensembles idéologiques ou politiques. Quand finalement la Convention est signée, le concept de persécution « pour raisons idéologiques et politiques » est ratifié).

²⁴⁶ Voir annexe 13: Carlos Rozanski, presidente del Tribunal Oral Federal 1 de La Plata, IX Conferencia Bianual sobre Genocidio, Pagina 12, 20 juillet 2011

²⁴⁷ Carlos Rozanski, presidente del Tribunal Oral Federal 1 de La Plata, IX Conferencia Bianual sobre Genocidio, Pagina 12, 20 juillet 2011(Ce chemin, de plus de 20 ans, s'est interrompu en 1998 quand il y avait encore les Lois qui interdisaient que les responsables des crimes soient jugés, le verdict historique de la Chambre Fédérale de La Plata considéra qu'il était impossible de refuser aux victimes le droit de savoir ce qui était arrivé à leurs parents disparus. Alors, une autre histoire commença en Argentine. Plus tard, on annula les Lois d'impunité, en

Dans le chapitre 107, Lisandro est cité à comparaître pour son implication dans la dernière Dictature Militaire. Tortionnaire dans un centre de détention clandestin durant l'époque du PRN, Lisandro s'est également approprié, illégalement, Laura, qu'il adoptera avec sa femme, Helena. Témoignage de María Solano:

Avocat de la défense: « *Señora, ¿qué podría contarle al jurado acerca de sus salidas clandestinas de Campo de Mayo²⁴⁸ ? ¿A quién iba a visitar Usted? »*

María : « jyo no iba a visitar a nadie ! A mí, me llevaban obligada a ver a un integrante del grupo de tareas, Manuel García, apodado El Moncho. En realidad, lo único que yo quería era saber qué había pasado con mi marido. »

A : ¿Y qué era lo que hacía el señor Lisandro Donoso en sus salidas clandestinas?

M : el me llevaba hasta el encuentro. Me esperaba. Y después me traía de regreso a Campo de Mayo.

A : ¿Y abuso de Usted en el trayecto de Campo de Mayo hasta donde estaba Manuel García?

M : No. El me llevaba y me esperaba. ! Ya le dije !

A : ¿Y cómo deberíamos entender el comportamiento de mi defendido si solo era una guía que le conducía hacia García ? El señor Donoso jamás fue militar. ¿Eso es real? ¡Necesito que conteste por sí o por no!

M : Si

A : ¡Correcto ! ¡Entonces estamos hablando de un simple empleado civil en Campo de Mayo que era utilizado para conducirla hasta los brazos de un militar!²⁴⁹

2003 ; la déclaration de ces Lois comme inconstitutionnelles par la Court Suprême de Justice, en 2005, les procès, les condamnations)

²⁴⁸ Voir Annexe 10 : *Campo de Mayo*

²⁴⁹ (Madame, que pourriez-vous dire au Juge sur les sorties clandestines à Campo de Mayo? À qui alliez-vous rendre visite ?/ Moi, je n'allais rendre visite à personne! On m'emmenait de force voir un membre du *grupo de tareas*²⁴⁹, Manuel García, dont le surnom est *El Moncho*. En réalité, la seule chose que je voulais était savoir ce qui était arrivé à mon mari/Et quel était le rôle de Lisandro Donoso dans vos sorties clandestines? / Il me conduisait jusqu'au lieu de rendez-vous. Il m'attendait. Puis il me raccompagnait à Campo de Mayo/ Et a-t-il abusé de vous durant le trajet depuis CM jusqu'au lieu où se trouvait MG ?/ Non. Il m'y conduisait et il m'attendait. Je vous l'ai déjà dit !/ Et comment devons-nous comprendre le comportement de mon client si il n'était que le guide qui vous conduisait jusqu'à G ? Mr Donoso n'a jamais été militaire, n'est-ce pas ? Je veux que vous répondiez par oui ou par non/ Oui/ Correct! Donc nous parlons d'un simple employé civil de CM qui servait à la conduire jusque dans les bras d'un militaire !)

L'intérêt de ce dialogue est de montrer l'historicité présente dans la novela. En effet, mon étude, dans ce chapitre, se concentre sur les marques d'un passé récent et, nous l'avons dit, encore douloureux, dans un objet culturel qui apparaît dans un contexte particulier. En premier lieu, il convient de mettre en évidence l'incorporation du lieu, réel, qui fit office de Centre Clandestin de Détention et de Torture durant la dictature : Campo de Mayo²⁵⁰.

Il est important de souligner également le syntagme « simple empleado civil ». En effet, la dictature militaire a été caractérisée par la participation de nombreux civils. Dans un entretien réalisé au mois d'octobre 2010, Adriana confiait :

« [...]Los dirigentes obreros y estudiantiles de Argentina estaban muy bien organizados y jamás dejarían que se echen por tierra los ideales de justicia social por los cuales luchaban. Para eso los militares sembraron el terror llevando a cabo un plan de exterminio y desaparición sistemáticos para luego sí dar rienda suelta a los planes económicos que llevaron al país a la exclusión, la pobreza y el exilio. Por eso damos un paso más definiendo a la dictadura como “Cívico militar” porque las grandes empresas, los monopolios, la oligarquía, la jerarquía católica, los terratenientes y todos los que estaban en contra de las organizaciones sociales apoyaron y fueron cómplices del terrorismo de estado[...]”²⁵¹

En effet, comme confirme Marcelo Camaño, dans l'entretien réalisé en mai 2009 :

“Nuestra idea era esta que la traición que habían sufrido los protagonistas, tenían que ver con los civiles que habían colaborado durante la última dictadura; y que la historia de amor, dentro del melodrama -que hay el triangulo amoroso entre

²⁵⁰ Voir en annexe 10, *Campo de Mayo*, dans *Principales centros clandestinos de detención del circuito jefatura de la Policía de la Provincia de Buenos Aires*, Nunca Mas, Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas CONADEP, Eudeba, Buenos Aires, 2ème édition 2007, pp 183 à 187

²⁵¹ Entretien suivi d'un questionnaire à Adriana : (Les dirigeants ouvriers et étudiants argentins étaient très bien organisés et ils n'auraient jamais permis que l'on piétine les idéaux de justice pour lesquels ils luttèrent. Pour cela, les militaires semèrent la terreur en menant à bien un plan systématisé d'extermination et de disparitions forcées pour pouvoir par la suite laisser libre court aux plans économiques qui conduisirent le pays vers l'exclusion (sociale), la pauvreté et l'exil. C'est pour cela que nous faisons un pas de plus en définissant la Dictature comme « Civique et militaire » parce que les grandes entreprises, les monopoles, l'oligarchie, la hiérarchie catholique, les propriétaires terriens et tous ceux qui étaient contre les organisations sociales appuyaient et furent complices du Terrorisme d'État)

*Victoria Laura y Santiago- desencadene sobre la historia de dos hermanas que fueron separadas por el terrorismo de estado y también que el objeto amoroso ayude para juntarlas”.*²⁵²

Dans la série, María fut séquestrée pour délit de « subversion »²⁵³. Ainsi, le groupe qui devait être éliminé était –comme l'énoncent les documents officiels- celui qui avait défié l'ordre social établi par la classe dirigeante. Revenons ici sur l'élimination de ce groupe qui fut programmée selon un plan systématique défini conformément à plusieurs moments : le premier moment est celui de la « construction de l'ennemi », ou de la « *otredad negativa* » (l'Autre négatif) selon le schéma de périodisation que propose Daniel Feierstein.

Puis dans un second temps, sera mis en œuvre le harcèlement qui consistait à détruire les liens sociaux qui pouvaient être tissés entre les groupes subversifs et l'opinion publique. Les forces armées constituèrent des listes noires d'intellectuels, avocats, artistes. De nombreuses œuvres furent censurées. Ainsi, on établit un modèle d'inversion de la faute qui faisait de la militance la responsable de la violence qui était exercée dans le pays, au lieu de censurer les bandes parapolicières qui avaient, elles, une totale impunité.

Le troisième moment est l'isolement spatial. Ce qui coupait encore davantage les liens sociaux. L'affaiblissement systématique constitue le quatrième moment. L'affaiblissement tant moral et psychologique que physique des « forces négatives ». Enfin, le cinquième

²⁵² (Notre idée était de faire en sorte que la trahison dont avaient été victimes les protagonistes, soit en rapport avec les civils qui avaient collaboré durant la dernière dictature ; et que l'histoire d'amour, dans le mélodrame –qui comprend le triangle amoureux entre Victoria, Laura et Santiago- conduisent à l'histoire des sœurs qui furent séparées par le Terrorisme d'État et que l'objet d'amour les aide à se retrouver)

²⁵³ Subversión fue definida en el Informe sobre la Situación del año 1977 del gobierno militar, como “...toda acción clandestina o abierta, insidiosa o violenta, que busca la alteración o la destrucción de los criterios morales y la forma de vida de un pueblo, con la finalidad de tomar el poder o imponer desde él una nueva forma basada en una escala de valores diferentes”. (La subversion fut définie dans une note sur la situation durant l'année 1977 du gouvernement militaire comme “... toute action clandestine ou bien ouverte, insidieuse ou violente, qui cherche à altérer ou détruire les critères moraux et la façon de vivre d'un peuple, avec pour but de prendre le pouvoir et imposer une nouvelle façon de vivre basée sur une échelle de valeurs différentes”) in *Memoria y Dictadura: un espacio para la reflexión desde los derechos humanos, La Comisión de Educación de la APDH, en colaboración con la Dirección General de Derechos Humanos del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2005*, p. 18

moment est celui de l'élimination physique, psychique et historique ou d'une autre façon l'anéantissement de la force « *contrhégémonique* ». Le Docteur Eduardo Luis Duhalde²⁵⁴ explique comment s'est passée cette extermination :

*“Centenares, millares de víctimas ‘trasladadas’: arrojadas al fondo del mar, de lagos, de pantanos, incinerados en hornos crematorios o enterradas innominadamente en tumbas anónimas.”*²⁵⁵

Dans le but de « réorganiser » les relations sociales, le gouvernement militaire s'attribua la totalité du pouvoir public et s'attribua des facultés extraordinaires afin d'instaurer un projet politique, social et économique qui bénéficierait aux secteurs économiques concentrés.²⁵⁶

La collecte de témoignages de personnes ayant vécu cette période nous ont permis de comprendre la relation entre les enjeux économiques définis par les dirigeants et la nécessité d'écarter du débat les acteurs sociaux qui pouvaient agir à leur encontre. Dans l'entretien réalisé en octobre 2010, Adriana souligne :

« La dictadura desapareció y asesinó a toda una generación de estudiantes, trabajadores y militantes que estaban muy bien organizados y que jamás hubieran permitido que se imponga en el país un proyecto neoliberal que eche por tierra los ideales de justicia e igualdad por el que tanto se venía luchando con buenos resultados. La única manera de detener esos ideales revolucionarios fue con una aniquilación sistemática [...] Al ser muy chica no pude vivenciar concretamente lo que se vivía en la sociedad. Con el paso de los años y al tomar conciencia de la importancia de esa década, creo que fue fundamental en los aspectos religioso, económico y cultural ya que comenzaron a tomar forma ideales de libertad sobre la opresión y las organizaciones sociales tomaron protagonismo en la realidad popular revelándose contra la dominación de un estado autoritario y un

²⁵⁴ Secretario de Derechos Humanos argentino

²⁵⁵ Eduardo Luis DUHALDE. *El Estado Terrorista*. Source:

http://www.pparg.org/pparg/documentos/represion/analisis_desaparicion/

²⁵⁶ Diario Clarín, Buenos Aires, 5/10/80. Cité par Emilio MIGNONE. *El paralelismo global*. P. 8.

capitalismo que empobrecía a los países tercermundistas".²⁵⁷

Walter Klein, le plus proche collaborateur de Martínez de Hoz²⁵⁸, explique que le programme économique appliqué depuis mars 1976 était « incompatible avec n'importe quel système démocratique et seulement applicable si il était adossé à un gouvernement *de facto* ».

Ainsi, la Junte Militaire dicta une série d'instruments normatifs de type constitutionnel :

Acta para la Reorganización Nacional, du 24 mars 1976; *Acta fijando el Propósito y los Objetivos Básicos del Proceso de Reorganización Nacional* (Acte affirmant la Résolution et les Objectifs Fondamentaux du PRN) du 24 mars 1976; *Estatuto para la Reorganización Nacional* (Statut pour la Réorganisation Nationale), le 29 mars 1976; *Reglamento para el funcionamiento de la Junta Militar* (Ordonnance du fonctionnement de la Junte Militaire) , *Poder Ejecutivo y Comisión de Asesoramiento Legislativo* (Pouvoir Exécutif et Commission du Conseil Législatif), approuvé par la dénommée "loi" 21.256, publiée le 26 mars 1976²⁵⁹:

²⁵⁷ (La dictature a fait disparaître et a assassiné toute une génération d'étudiants, d'ouvriers et de militants qui étaient très bien organisés et qui ne permettaient pas que dans leur pays, on impose un modèle néolibéral qui piétine les idéaux de justice et égalité pour lesquels ils avaient tant lutté et dont ils avaient récoltés de bons résultats. La seule façon de freiner ces idéaux révolutionnaires était de les réduire à néant de façon systématique. J'étais très jeune et donc je n'ai pas pu assister concrètement à ce qui se passait dans la société. Avec les années et avec la prise de conscience sur l'importance de cette décennie, je crois aujourd'hui que cette dernière a été fondamentale d'un point de vue religieux, économique et culturel puisque c'est à cette époque que les aspirations de liberté face à l'oppression. Les organismes sociaux purent se concrétiser dans la réalité populaire en se rebellant contre la domination d'un État autoritaire et un capitalisme qui appauvissait les pays latino-américains dans ce cas puisque nous parlons de l'Argentine-nous choisissons délibérément ce terme pour la traduction-)

²⁵⁸ Ministre de l'Economie du gouvernement militaire et auteur du projet économique de la Dictature.

²⁵⁹ PIÑERO, María Teresa, de la Direction aux Droits de l'Homme du Ministère des Relations Internationales de la République Argentine, *El terrorismo de Estado en Argentina, Una aproximación a las prácticas genocidas durante la última dictadura militar*, Buenos Aires, 20 y 21 de octubre de 2010

".. A partir de este momento, la responsabilidad asumida impone el ejercicio severo de la autoridad para erradicar definitivamente los vicios que afectan al país. Por ello, al par que se continuará combatiendo sin tregua la delincuencia subversiva, abierta o encubierta, se desterrará toda demagogia, no se tolerará la corrupción o la venalidad bajo ninguna forma o circunstancia ni tampoco, cualquier transgresión a la ley u oposición al proceso de reparación que se inicia...".²⁶⁰

Depuis 1957, les forces armées argentines s'étaient préparées pour livrer une guerre antisubversive, avec la collaboration de militaires français qui avaient combattu en Indochine et en Algérie.²⁶¹ Les officiers argentins reçurent également une formation

²⁶⁰Discours du Général Jorge Videla, Discours du 24 mars 1976 :

(... A partir de ce moment, la prise en charge de mes fonctions impose l'exercice sévère de l'autorité afin d'éradiquer définitivement les vices qui affectent le pays. Pour cela, nous continuerons de combattre sans trêve à la fois la délinquance subversive, ouverte et couverte, mais nous éradiquerons également toute démagogie, nous ne tolérerons ni la corruption ni la vénalité, ni aucune transgression à la loi ni d'opposition à la réparation qui commence). Source : <http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/document/document.htm>

²⁶¹ General Camps, article publié dans *La Prensa* de Buenos Aires le 4 janvier 1981, cité par Emilio MIGNONE, 1991, *"Apogeo y declinación de la guerrilla en la Argentina"*, segunda sección, p. 2 (En 1957, en Argentine, dans le corps de l'Armée, ont commencé les études sur la "guerre révolutionnaire communiste" organisée. Pour cela, on consulta les chefs d'Armée française. Tous les officiers argentins travaillèrent en se basant sur la doctrine française, appliquée en Indochine et en application, à l'époque, en Algérie. Cette façon de procéder fut maintenue jusqu'en 1975, pour être plus précis jusqu'au moment où commença l'« opération indépendance » et son élargissement plus connu comme « le passage à l'offensive ». Commença alors la phase finale de l'échec de la subversion armée dans la République d'Argentine. En Argentine, nous avons d'abord reçu l'influence française puis celle des États-Unis, qui s'appliquèrent, chacune d'elle, puis simultanément)

ainsi qu'un entraînement à l'École des Amériques²⁶². Des États-Unis ils apprirent la « Doctrine de Sécurité Nationale »²⁶³ qui guida leur action durant les années du PRN²⁶⁴.

Dans le verdict du 19 septembre 2006, au Tribunal Oral en lo Criminal Federal N° 1 de La Plata, composé par les Juges Carlos Alberto Rozanski qui le préside, Horacio Alfredo Isaurralde et Norberto Lorenzo, dans la cause N° 2251/06 qui condamne Miguel Osvaldo Etchecolatz, L.E. N° 5.124.838 le Tribunal précise que *“los campos de concentración argentinos constituían un compendio de lo peor de las experiencias de los campos de concentración del nazismo, de los campos de internación franceses en Argelia o de las prácticas de contrainteligencia norteamericanas en Viet Nam.”* (Causa NE 2251/06)²⁶⁵

3.1.2.3. La lutte des familles et des organismes des Droits de l'Homme

La lutte persévérante des organismes des Droits de l'Homme a soutenu et soutient avec insistance que le Terrorisme d'État a perpétré un génocide pour des raisons politiques. Les recherches sur le système répressif employé en Argentine, la compréhension des

²⁶² L'Institut de l'hémisphère occidental pour la sécurité et la coopération (*Western Hemisphere Institute for Security Cooperation* en anglais) (abrégié en *WHINSE*), anciennement nommé École des Amériques (*Escuela de las Américas* en espagnol), est un centre d'enseignement militaire créé en 1946, géré par le département de la Défense et situé depuis 1984 à Fort Benning près de Columbus en Géorgie après avoir longtemps été situé à Fort Gulick (en), au Panama. Elle est célèbre pour avoir enseigné aux militaires latino-américains les doctrines de contre-insurrection et inculqué une idéologie anti-communiste. Nombre de militaires ayant par la suite organisé des coups d'État et instauré des juntas y ont été formés.

²⁶³ Doctrine de Sécurité Nationale aux États-Unis et exportée à tout le continent américain, dans le cadre de la guerre froide, selon laquelle l'ennemi à combattre est un ennemi interne et que les frontières à protéger sont des frontières idéologiques. La lutte oppose la « civilisation occidentale et chrétienne » d'un côté, et le communisme de l'autre.

²⁶⁴ Références prises dans la proposition de María Teresa Piñero, *El terrorismo de Estado en Argentina, una aproximación a las prácticas genocidas durante la última dictadura militar, II Jornadas sobre Experiencias Latinoamericanas en Derechos Humanos "El Terrorismo de Estado: Apuntes sobre su historia y sus consecuencias"* Buenos Aires, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 20 et 21 octobre 2010

²⁶⁵ (Les camps de concentration argentins constituent un condensé de la pire des expériences des camps de concentration du nazisme, des camps d'enfermement français en Algérie ou des pratiques de contre intelligence nord-américaines au Viet Nam)

http://www.cajuridico.com.ar/index.php?cat=informe_2004-2006/fallos&ver=fallo_03

différentes étapes de ce processus d'extermination ont permis de comprendre les effets de ce Terrorisme dans la société argentine mais également d'en retrouver les traces, encore présentes aujourd'hui, dans l'objet culturel qui nous intéresse.

Cependant, une question nous est apparue. En effet, Comme nous l'avons démontré dans la seconde partie de notre analyse, le discours contient de nombreuses marques de la non-représentabilité. En effet, dans la deuxième partie de cette thèse, nous avons analysé les non-dits, le thème du secret et celui du silence. Ces réflexions nous ont amené à nous interroger sur ces latences dans le discours. En effet, si effectivement les « bourreaux » étaient représentés dans la série sous les traits de Lisandro comme un « *empleado civil* » et d'Alberto, médecin dans un ex-centre de détention clandestin à *Campo de Mayo*, nous avons remarqué qu'aucun militaire, à proprement parler, n'était représenté. En effet, si la représentation des forces opposées est constante –le « clan santi » vs « le clan Lombardo »-, que les dualités étiques et discursives se succèdent notamment comme nous l'avons plus haut dans le dialogue lors du Procès, il semblerait que cela ne conduise pas vers une continuité narrative. En effet, ce procès, morcelé, découpé en 5 parties réparties sur deux épisodes (107 et 108) montrent une réalité déconstruite, dispersée, et n'aboutit finalement pas au dénouement qui aurait pu être représenté par la sentence.

Comme nous le disions, les Forces Armées, bien qu'elles soient évoquées pour leurs faits durant l'époque de la dictature, ne sont incarnées dans aucun des personnage. Pire encore, c'est dans le silence, dans ces latences que nous décrivions dans la partie 2 que celle-ci se retrouvent, comme par allusions. Si la responsabilité d'une partie de la société civile est assumée dans *Montecristo*, incarnée dans le personnage de Lisandro notamment, est-il encore trop tôt pour parler des dirigeants ? Et qu'en est-il de la responsabilité de l'Eglise à cette même époque ? Personne ne conteste aujourd'hui sa lourde participation et son cautionnement des actes commis par les Forces Armées. Pourtant, ceci n'est pas non plus évoqué dans *Montecristo*.

3.1.3. *Montecristo* ou une autre vision de l'Argentine des années 70

3.1.3.1. *Montecristo* et les années 2000

Pour comprendre ce que furent les années 2000 en Argentine, il faut remonter bien avant, dans son passé. Il ressort de notre analyse au cours du premier et deuxième chapitre que cet objet culturel qu'est la *telenovela* a subi une évolution au cours de ces trente dernières années. Nous avons l'intention d'analyser ici les marques discursives sociales et politiques que l'on retrouve dans *Montecristo*, en les mettant en relation avec les événements politiques des années 2000 à nos jours pour comprendre le contexte d'émergence de la *telenovela Montecristo*. Notre positionnement de départ, quant à la question sur l'évolution de la *telenovela*, nous a conduit à une nouvelle problématique relative à la forme même et au contenu de la *telenovela* en question. Les conclusions apportées dans le deuxième chapitre nous font apparaître que l'objet, soumis aux torsions de différents discours qui traversent l'œuvre, porte en lui les tracés idéologiques d'une société en rupture avec le discours officiel. Nous voudrions, dans ce chapitre, comprendre quelles ont été les conditions sociales mais aussi politiques qui ont permis l'avènement d'un contre discours mais également comprendre quelles sont les répercussions de la mise en scène, au quotidien, de cette « nouvelle réalité ».

Un des outils pour comprendre l'état actuel de la situation sociale, politique mais aussi économique en Argentine est de s'emparer d'un fil conducteur, celui de la trame économique, des ressources effectives du pouvoir, -dont on pourrait suivre d'ailleurs le parcours tout au long des 200 ans d'histoire, ce qui donnerait lieu à un autre travail d'analyse-. Ainsi, en replongeant trente ans en arrière, on peut comprendre qu'à cette époque, en mars 1976, le pouvoir à la fois politique et financier a trouvé la disponibilité ainsi que les mécanismes disponibles pour anéantir ce qui était en gestation à l'intérieur même de la société argentine : le début d'une expérience de distribution équitable des richesses.

3.1.3.2. Le *Proceso de Reorganización Nacional*²⁶⁶ (PNR)

En effet, dans les années 60, un enthousiasme populaire, différents foyers de luttes sociales avaient pris une ampleur que le pays n'avait jamais connue jusqu'ici, à ma connaissance. Un souffle d'évolutions sociales et culturelles soufflait sur ce qui avait été depuis longtemps l'arrière cour des États-Unis et de l'Europe : une Amérique Latine en plein essor.

Mais ces désirs de changements sociaux n'étaient a priori pas au goût de ceux qui détenaient le pouvoir économique et les richesses du pays –et ce, comme nous le disions, depuis 200 ans-. Ainsi, le coup d'État de 1976, cette coupure franche dans le flanc de l'Argentine, est en réalité la lame aiguisée d'un désir de rupture catégorique avec l'expérience du péronisme, une rupture dans l'avancée de la construction des droits sociaux. En somme, l'interruption claire, nette et précise du processus de construction d'un Sujet Social avec une conscience de ses droits, un Sujet Social non pas entendu comme un objet de misanthropie ni de miséricorde des ONG qui pullulèrent tout au long des années 90 mais bien un Sujet Social Démocratique.

Ainsi, la Dictature militaire, main dans la main avec les idéologues du système, mais aussi main dans la main avec ceux qui cumulaient pouvoir et richesse en Argentine, a porté un coup décisif à ces avancées sociales, une blessure mortelle faite à une tradition égalitaire, émancipatoire, populaire. Une tradition qui, d'une certaine façon, et à un moment déterminé de l'histoire de l'Argentine, était parvenue à mettre des limites, à infléchir un processus historique qui depuis toujours avait mis en place les conditions qui favorisaient l'accumulation des plus puissants. 1976 a été, en ce sens, un coup essentiel, une écorchure encore vive.

Comme nous l'avons souligné, *Montecristo* convoque, à travers son discours, l'histoire de l'Argentine. Il nous apparaît donc pertinent de revenir brièvement –nous retracerons les différents *modus operandi* dans le chapitre II- sur la contextualisation de

²⁶⁶ Processus de Réorganisation Nationale

l'œuvre, sur la définition de ce que fut la Dictature Militaire. Le *Proceso de Reorganización Nacional* (PRN) se caractérise par une omniprésence des Forces Armées dans toutes les institutions du pays : pouvoir exécutif, pouvoir législatif²⁶⁷, gouvernements provinciaux et municipaux, féroce censure de la presse²⁶⁸, et subordination du pouvoir judiciaire, ainsi que la militarisation de la société : usines, syndicats²⁶⁹, écoles²⁷⁰, universités, culture²⁷¹, et la proscription des partis politiques²⁷². La Junte militaire installa une méthodologie systématique de violations massives des droits de l'homme qui consistait en des persécutions, séquestrations, tortures, disparitions forcées de personnes et la mise en fonctionnement de centres clandestins de détention. L'État se convertit en État terroriste :

« Es decir la administración de la violencia por parte de la institución que detenta en sus manos el monopolio legal y legítimo de la violencia y que, en

²⁶⁷ La *Comisión de Asesoramiento Legislativo* (CAL) étudiait les procédures législatives. Elle était composée d'officiers supérieurs des trois armées.

²⁶⁸ Le communiqué N°19 de la Junte Militaire établissait des peines de dix ans à toute personne qui d'une manière comme d'une autre diffuserait, divulguerait ou propagerait des notes, communiqués ou images dans le but de perturber, porter préjudice ou discréditer l'activité des Forces Armées, de sécurité ou policières). "al que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare, noticias, comunicados o imágenes con el propósito de perturbar, perjudicar o desprestigiar la actividad de las Fuerzas Armadas, de seguridad o policiales".

²⁶⁹ La Confédération Générale du Travail a été dissolue, les activités syndicales ont été suspendues ainsi que le droit à la grève, la loi sur les contrats de travail et les conventions collectives des salariés ont été réformées.

²⁷⁰ *Memoria y Dictadura: un espacio para la reflexión desde los derechos humanos, La Comisión de Educación de la APDH, en colaboración con la Dirección General de Derechos Humanos del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2005* : En 1978, le gouvernement émit la directive secrète 507/78 qui signalait que dans le domaine éducatif continue d'être une cause de l'inflation croissante et de captation de l'idéologie Marxiste, p. 18

²⁷¹ (Depuis le Ministère de l'Education s'organisait le contrôle idéologique dans le domaine éducatif et culturel *Memoria y Dictadura, Buenos Aires, 2005*.

²⁷² « Il n'y a jamais eu dans le pays, même durant les périodes d'Absolutisme espagnol ou durant la dictature de Rosas, une concentration de pouvoir, sans aucun contrepoids, de cette ampleur. La prétention de juger la moralité des actes de l'être humain, en déterminant ce qui est bon de ce qui est mal, constitue l'essence du totalitarisme, face auquel il n'y a aucun moyen de défense, ni le droit naturel ni l'autolimitation constitutionnelle, ni la décision populaire, ni la morale entendue comme la révélation divine, ni la division des pouvoirs, ni le contrôle de la presse et de l'opinion publique », Emilio Mignone y Augusto Conte, *El caso argentino: desapariciones forzadas como instrumento básico y generalizado de una política*. Coloquio de París, febrero de 1981.

determinadas coyunturas, incurre en un conjunto de acciones represivas ilegales e ilegítimas, violatorias de los derechos humanos, como respuesta a las directivas emanadas de quienes ocupan las más altas posiciones en la estructura de los aparatos estatales. Queremos enfatizar que el modus operandi del Terrorismo de Estado es el ejercicio de la violencia- a través de la represión, el secuestro, la desaparición, la tortura física o psicológica, el asesinato- por parte de las instituciones públicas”²⁷³

3.1.3.3. Du retour à la démocratie aux nouvelles fractures sociales

La situation économique de l'Argentine qui a conduit à une nouvelle rupture à la fin des années 90, n'est pas seulement une conséquence du système socio-économique mis en place par la Dictature. Au début des années 80, quand celle-ci commença à connaître une crise interne, quand la classe ouvrière se rassembla à nouveau, quand les grèves et les mobilisations refirent surface, ce qui resurgit, c'est une autre des blessures de la société argentine, celle de la Guerre des Malouines. Le début des années 80 fut une explosion d'espoirs : entrer dans l'expérience de la première transition démocratique, cette illusion, cette fête de 83, cette sensation de sortir de la nuit, de l'horreur, d'entrer peut être aussi dans une autre histoire. Et malgré ce, elles furent également années de désillusion. Une désillusion qui fit resurgir une autre blessure, nouvelle, profondément présente dans la plus intense et décisive des conduites sociales : la blessure de l'hyperinflation.

Les années 90 ont généré de nouvelles fragmentations sociales, et de nouvelles divisions. Le système mis en place a engendré une lutte de tous contre tous pour survivre à l'hyperinflation. Cet autre moment historique est marqué par une politique -celle du

²⁷³ BAYER, Osvaldo, BORON, A. Atilio, GAMBINA, Julio C. *El Terrorismo de Estado en la Argentina, Apuntes sobre su historia y sus consecuencias* (Le Terrorisme d'État en Argentine, notes sur son histoire et sur ses conséquences)/ BARILLARO, Elvira, LA GRECA, Francisca, *El Otro en el discurso político argentino, selección documental* (L'Autre dans le discours politique argentin) *Instituto Espacio para la Memoria*, Buenos Aires, 2010 (Ce qui veut dire l'administration de la violence de la part des institutions qui détiennent le monopole légal et légitime de la violence et qui, dans des circonstances déterminées, recourt à un ensemble d'actions répressives illégales et illégitimes, qui enfreignent les droits de l'homme, comme réponse aux directives qui proviennent de ceux qui occupent les plus hautes responsabilités dans la structure de l'appareil d'État. Nous voudrions souligner que le *modus operandi* du Terrorisme d'État est l'exercice de la violence –à travers la répression, les enlèvements, les disparitions, la torture physique et psychologique, l'assassinat- de la part des institutions publiques) pp. 18-19

Président Carlos Menem- qui travaille en faveur des corporations économiques, et des pouvoirs concentrés. En ce qui concerne la telenovela, et comme nous l'avons évoqué dans le premier chapitre, les années 90 se caractérisent par une production soumise aux lois du marché, de l'exportation et donc de l'homogénéisation du discours pour servir au mieux le commerce extérieur et ainsi favoriser le processus de transnationalisation. L'homogénéisation du discours, les dialogues creux, et la médiocrité des intrigues sont caractéristiques des séries de cette époque.

3.2. Les personnages dans *Montecristo*: la parole libérée

3.2.1. Santiago : de la vengeance à la justice

Les réflexions menées dans la deuxième partie de ce travail nous ont permis de voir comment, dans *Montecristo*, le concept de vengeance, bien que manipulé de façon ambiguë dans l'œuvre, est supplanté par le principe de justice²⁷⁴. En effet, le héros qui poursuit sa quête de vengeance, tout en la transformant en quête de réparation d'une faute, devient le « justicier ». Nous avons également souligné que c'est avant tout le personnage de Victoria qui incarne cette notion car c'est elle qui va se battre pour rassembler les preuves pour faire condamner Alberto. Il s'agit ici de revenir sur la notion de justice. Dans la première définition dans l'encyclopédie Larousse, la justice est un « *principe moral qui exige le respect du droit et de l'équité* ». Nous nous sommes donc efforcé de déterminer quelle était la frontière qui séparait la justice de la vengeance. Si la vengeance est un acte impulsif, irrationnel, la justice, elle, est une réparation sociale assumée par des organismes légitimes. C'est en ce sens que cette différenciation nous intéresse particulièrement dans ce cas. En effet, on dit que l'on a « rendu justice » quand il y a restauration d'un ordre originaire, quand on corrige un préjudice.

Ainsi, comment se fait-il que dans un mélodrame, on puisse passer d'un acte subjectif, personnel qu'est la vengeance à un acte social, de correction objective par les voies

²⁷⁴ DÍAZ, Esther, *La leyenda del vengador* (La légende du vengeur), *Revista Clarín*, septembre 2006, voir annexe 16

légitimes ? Au delà de l'analyse du concept de justice et son articulation dans *Montecristo*, il nous est rapidement apparu que cette notion prenait alors une ampleur particulière dans l'Argentine d'aujourd'hui. L'apparition, dans le discours, des notions de « justice », « procès », « mise en examen » « implication dans la dernière dictature » fait directement référence à un contexte dans lequel apparaît l'œuvre. Le langage utilisé dans l'œuvre est marqué par la réalité de l'époque. Cette incorporation de faits réels, lui donne toute sa singularité. La vie en société est possible car justement, les individus confient à l'État la responsabilité de la réparation. Mais dans notre cas, Santiago, en parallèle de cette justice institutionnelle, décide de « faire justice » lui-même, de ses propres mains et invoque ainsi le libre arbitre.

La *telenovela Montecristo*, en plus de nommer les disparus, les séquestrations, les appropriations illégales, la torture, les assassinats, et l'impunité propres à la dernière dictature, évoque un thème qui appartient non plus au spectateur individuel face à la série mais bien à une société tout entière. Et en appelle à s'interroger. Elle entremêle des thèmes universels comme la trahison, l'envie, l'amour, les rivalités, les jalousies, la corruption avec des thèmes sociaux politiques.

Comme nous l'avons vu dans la deuxième partie de cette analyse, avec l'analyse du héros, Santiago est un héros qui porte des valeurs de justice et incarne une cause qui dépasse la simple diégèse de la *telenovela* classique. Du simple vengeur, propre aux récits classiques du genre, ce nouveau héros, à travers ses actions, assume un rôle dans la progression de l'action dramatique, celui de justicier. Il est également porteur de significations diverses, selon qu'il renvoie au monde extérieur-celui d'une cause qui dépasse le cadre de la fiction, une lutte sur le plan juridique mais également politique-, ou à l'univers fictionnel lui-même. À travers l'univers *telenovelesque* et les différents personnages proposés, le scénariste dessine alors une nouvelle vision du monde. Dans la série, on entend la voix d'une époque et celle d'un groupe social. Le personnage constitue un moyen privilégié pour faire entendre ces voix superposées. En effet, dans l'œuvre, Santiago est intimement lié au milieu dans lequel il évolue. De plus, l'incorporation de personnages eux-mêmes porteurs de mêmes valeurs –Victoria/Sara/Mercedes- mais également des personnages faisant

référence à des personnages réels –Amparo, grand mère de la Place de Mai- apportent une cohérence, une ampleur et un certain réalisme à leurs visions du monde respectives, proche du roman réaliste ou naturaliste.

Les réflexions menées dans la deuxième partie concernant l'étude du héros nous ont également permis de dégager une nouvelle posture du protagoniste face à la problématique soulevée dans la série : en effet, si ce que nous désignons comme « premier récit », qui est celui de l'intrigue concernant le triangle amoureux Marcos-Laura-Santiago respecte les conventions du genre, le deuxième récit, quant à lui, s'attèle à les rompre. En effet, le récit impliquant la lutte pour connaître la vérité et pour mener à bien le procès contre Alberto, accusé de crimes graves perpétrés durant l'époque sombre de l'Argentine moderne, va transformer, sublimer le héros qui passe alors du vengeur à justicier. Il faut néanmoins constater que cette valeur ne lui appartient plus seulement à lui, Santiago, mais bien aux personnages impliqués dans la mette quête, et notamment Victoria. On peut donc en conclure que cette qualité de justicier qu'obtient le héros se partage dans la pluralité des voix narratives faisant ainsi de ce nouveau discours, un discours qui appartient à tous. Et par extensions, à la société argentine tout entière.

3.2.1.1. Alberto vs Santiago: l'axe d'opposition bien/mal

Albert est celui qui a commis la faute, celui qui a pratiqué un accouchement de façon illégale et qui a donné l'enfant –en l'occurrence Laura- à Lisandro et Helena. C'est une faute qui le condamne à affronter son destin mais également la justice.

Il perd alors sa femme, se retrouve seul face aux responsabilités qu'exigent la gestion d'une famille en plus du restaurant Lombardia ; il doit ensuite faire face aux profonds désaccords qui surgissent entre lui et son fils, creusant entre eux un abîme de plus en plus profond au fur et à mesure qu'avance le récit. Enfin, il épouse Lola, une ex danseuse, qui jettera le discrédit sur lui et sur sa capacité à gérer le restaurant mais également compromettra sa carrière politique.

La question que nous posons ici est celle du déterminisme. A l'image des tragédies grecques, où le héros, condamné pour ses erreurs et par les foudres divines à s'avancer inexorablement vers sa chute, pourrait-on voir dans la chute d'Alberto un châtement divin qui le condamnerait lui aussi pour sa faute ? Il serait alors à la fois condamné pour son acte et déterminé par lui. Prisonnier non seulement de son conflit ouvert entre lui et son propre fils mais surtout face à une justice qui ne cèdera pas avant de l'avoir entendu.

En parallèle, on pourrait également opposer cette évolution narrative à celle de Santiago qui, elle, est ascendante. Cette tension entre la chute et l'élévation se retrouve tout au long du récit, tensions manifestées par des jeux incessants entre ce qui est au dessus, ce qui est en dessous, dans un va-et-vient vertical.

Mais contrairement aux tragédies grecques qui ne laissent pas de place à la rédemption finale, le retournement de situation repositionne Alberto dans le camp des « victimes » d'une certaine façon, puisqu'il est tué par son propre fils. C'est une fois pris dans le piège de Santiago (dernier épisode) qu'il devient la proie puis la victime de ce dernier, et où enfin, il est trahi une ultime fois par son fils.

Ajoutons enfin que pour rendre plus contrastée la position d'Alberto, la narration introduit des points de comparaison. Si l'on se penche sur le rôle de Santiago, on remarque que ce dernier constitue au moins un axe de référence. La personnalité d'Alberto par effet de miroir, ou de contre miroir, est donc décrite en « creux », par opposition aux valeurs portées par le héros, qui se caractérise par son courage, la recherche constante de la vérité et sa fidélité aux engagements pris. Tout cela renforce les traits caractéristiques de Santiago, héros de la *telenovela* et lui donne un rôle qui correspond aux exigences et aux lieux communs du genre.

Bien que ce manichéisme révélant une lutte du Bien contre le Mal est une constante, voire une incontournable caractéristique des *telenovelas*, cet axe d'opposition prend une allure particulière dans notre objet d'étude. En effet, comme nous l'avons souligné dans la deuxième partie de cette étude, la société argentine est encore divisée

quant au spectre du passé, oscillant entre deux visions distinctes non seulement des causes mais également des conséquences de la dernière dictature militaire. Ainsi, cette incarnation d'un discours hégémonique dans le personnage d'Alberto (ou dans celui de Lisandro) face à l'avatar d'un autre discours, non officiel, dans le personnage de Santiago pose dès le premier chapitre une problématique de fond. Ceci montre que l'intérêt de Montecristo réside dans le fait que la fiction réactive un débat social encore délicat aujourd'hui, mais certainement nécessaire.

3.2.2. Personnages et parole

3.2.2.1. Marcos ou l'impossibilité de « dire »

Marcos apparaît dès la deuxième séquence de la série, dans un gymnase, face à Santiago avec qui il s'entraîne. Le plan large présente les deux personnages, filmés à hauteur de la taille, pratiquant l'escrime²⁷⁵. Dès les premiers échanges de l'épisode, le thème qui est abordé est celui de la relation que Santiago entretient avec Laura, objet de désir des deux hommes :

-Laura no es mi prima (Laura n'est pas ma cousine) : dès les premières minutes de dialogue apparaît alors la problématique identitaire. [*No es/sea o no sea/ No te acerques a ella* (énoncée sur fond de musique qui marque un danger imminent, facilement reconnaissable pour un public averti)/ *No quiero que la lastimes/No es tu mina*]²⁷⁶. Dans la scène suivante, les deux personnages sont filmés depuis le fond de la salle, la caméra se trouve derrière une épée, et cette position permet de séparer l'espace filmé en deux : les deux personnages sont donc séparés par le manche d'une épée. Cela est annonciateur des conflits postérieurs et le public reconnaît d'ores et déjà les premiers signes d'un triangle amoureux qui va déboucher sur d'autres conflits tout au long de la série.

²⁷⁵ Voir note 302

²⁷⁶ (No, elle ne l'est pas/ Quelle le soit ou non/Ne t'approche pas d'elle/Je ne veux pas que tu lui fasses du mal/ Ce n'est pas ta *nana*)

Puis plan large sur la scène qui annonce le duel final. Dès le premier épisode, on comprend que les deux personnages présentés sont déjà en conflit :

Santiago : “ *¿Te gusta o no te gusta Laura ?*”

Marcos : “ *¿Laura? No... ¡Vos estás loco!*”

S : “ *¿puedo avanzar entonces?*”

M (qui vient de se blesser à la main) : “ *¡Me hice mierda!*”

S : « *¿No me escuchaste, no ?*”

M: *¿Qué?*

S : *¿Puedo avanzar con ella?*

M: *¡Hacé lo que quieras! ¿Desde cuándo me haces todas estas preguntas vos a mí?*²⁷⁷

On voit, dès ce premier épisode, se dessiner un personnage lâche, incapable d’avouer ses véritables sentiments pour Laura, un personnage en conflit avec lui même, pris dans un dilemme entre son amitié pour Santiago et la jalousie qu’il éprouve pour ce dernier. Dans la séquence qui suit, on retrouve Marcos dans le quartier où vit Laura. Un plan large, en extérieur, nous montre le *barrio*, enclos d’une nature fleurie. Un portail marque l’entrée d’une maison de quartier de classe moyenne. La caméra est positionnée derrière un feuillage, elle nous introduit dans l’intimité du dialogue entre les deux personnages :²⁷⁸

Laura : *¿Porqué no entrás ?*

Marcos : *No, no, no. Prefiero quedarme acá afuera para hablar con vos. Es difícil lo que te quiero decir... Tengo un problema, no sé cómo resolverlo... Laura para mí vos sos muy importante. Santiago también es muy importante.*

L : *¿Qué... Santi ya te conto? ¡Estamos saliendo !*

²⁷⁷ (Elle te plait ou non Laura ?/ Laura ? Non, ça va pas ! /Je peux y aller alors ? /Ah je me suis fait mal ! /Tu ne m’as pas écouté, hein ? /Quoi ?/ Je peux y aller avec elle ou pas ? /Fais ce que tu veux ! Depuis quand tu me poses toutes ces questions, toi !)

²⁷⁸ Nous précisons ici que durant cette scène, et comme nous l’évoquions dans la première partie, un élément extradiégétique vient s’incruster sur l’image. En effet, l’annonce du programme qui suit directement la telenovela de 22h (La liga) est annoncé à 23h.

M: No, no, no me conto nada... No quiero que sufras. Y tampoco quiero que sufra Santiago...

L: Yo tampoco quiero sufrir. Santiago tampoco y no queremos que vos sufras pero no sé... todos nos queremos mucho no sé... no va a cambiar eso, al contrario, yo creo que vamos a estar más cerca que nunca, ¿no?... Confiá en mí, yo no te voy a dejar afuera de mi vida²⁷⁹

Ce dialogue illustre une fois de plus l'impossibilité de Marcos à s'exprimer et dire ce qu'il ressent véritablement pour Laura. Il ne peut ni entrer, ni parler. La récurrence du syntagme [souffrir] annonce d'ores et déjà et paradoxalement les conflits et les souffrances à venir. Ainsi, naît sous nos yeux le personnage, qui deviendra le *villano*²⁸⁰ de la série. À la fin de l'extrait, le point de vue de la caméra change de place : il est à présent derrière un arbre, dont le tronc, filmé en plan très serré, fait office de surcadrage encerclant les deux personnages dans le fond de l'image (Marcos et Laura) comme pour signifier leur futur destin : enserrés l'un et l'autre dans une relation de faux semblants. Cette division de l'image, recours récurrent employé par le scénariste, marque bien la fracture qui va être imminente dans cette amitié qui est pourtant dépeinte comme « sans faille ». La scène se termine sur un plan flouté, hauteur du regard. Marcos s'en va, il avance vers nous jusqu'à se rapprocher face caméra qui fait un gros plan sur son regard sévère et chargé à présent de haine. Laura en fond, semble disparaître dans le flouté de l'image.

Le premier récit présenté dans *Montecristo*, est avant tout une histoire d'amour, soumise à des remous incessants. Une histoire d'amour prise dans le conflit d'un triangle amoureux : Marcos, Santiago Laura. Jusqu'ici, rien de très original; rien qui ne se

²⁷⁹ (Pourquoi tu ne rentres pas ?/Non, non, non, je préfère rester dehors pour parler avec toi. Ce que j'ai à te dire est difficile. J'ai un problème et je ne sais pas comment le régler... Laura, tu es très importante à mes yeux.../Santiago t'a raconté ? On sort ensemble.../Non, non, il ne m'a rien dit. Mais je ne veux pas que tu souffres, et je ne veux pas que Santiago souffre non plus/ Moi non plus je ne veux pas souffrir, Santiago non plus et nous ne voulons pas que tu souffres mais je ne sais pas... On s'aime tous très fort et... je ne sais pas, ça ne va pas changer ça, au contraire, je crois que nous allons être plus proche que jamais, non ? Aies confiance en moi, je ne te laisserai pas en dehors de ma vie)

²⁸⁰ « méchant »

démarque vraiment des autres séries. Pour ce qui est de l'investissement sémantique de Marcos, on notera que ce dernier garde comme traits permanents et inaliénables la jalousie, mais également l'impuissance –impuissance à évoquer ses sentiments, impuissance à incarner les valeurs transmises par son père- il est celui qui « échoue ». Cependant, le personnage évolue tout au long de la série, exacerbant en crescendo les traits que nous venons de définir, la personnalité de Marcos éclatant dans l'une des scènes du dernier épisode, durant lequel il va tuer son père.

C'est la jalousie qui pousse Marcos à agir dès le début du récit. En effet, ce dernier, secrètement amoureux de Laura, ne supporte pas que cette dernière entretienne une relation avec Santiago, son ami d'enfance. Plus tard, lorsque ce dernier rentrera du Maroc, seul, ayant laissé Santiago pour mort, il consolera Laura de la perte de Santiago et l'épousera. Cependant, ce sentiment de jalousie ne le quittera pas car cette dernière, fidèle à son premier amour, lui restera insensible. C'est cette même jalousie qui le poussera à agir à nouveau pour défendre la famille qu'il croit avoir composé avec Laura et Matis –le fils de Laura et de Santiago- et maintenir l'ordre.

Dans le dernier épisode, lors du duel final entre Marcos et Santiago, le dialogue entre les deux personnages est une réponse directe aux échanges présentés dans ce début de récit :

Marcos: "vos y yo somos lo mismo, Santiago. Por eso estas acá. Por este afán de venganza que prendió tan fácilmente en tu corazón"

Santiago: hay una diferencia fundamental entre vos y yo, Marcos. Es que vos, nunca pudiste deshacerte del miedo y nunca vas a poder porque nunca tuviste la valentía de enfrentarme para decirme que amabas a Laura porque siempre quisiste esconderte detrás de la máscara de la víctima, porque sos débil, sos débil y esta debilidad va terminar destruyéndote, te vas a disolver de a poco Marcos

M: Vas a ver como una víctima se transforma en un verdugo

S: resignate. Porque aun matándome, nunca vas a poder cumplir tu objetivo. Porque para ser digno de recibir amor, primero tenés que ser capaz de darlo y vos solo sos un incapaz y un cobarde”²⁸¹

Dans cette scène, Marcos est clairement défini par Santiago comme celui qui est impuissant à dire et à donner. C’est cette impossibilité qui conduira Marcos à agir et c’est son incapacité à contrôler ce qu’il tente à tout prix de construire qui va le conduire à son autodestruction. Marcos sera tué, dans ce dernier extrait, par une poutre qui vient l’écraser contre la paroi de cette usine désaffectée. Il n’a même pas « l’honneur » d’être tué par son ennemi. C’est cet espace hostile –dont nous ferons une analyse approfondie plus loin- qui finalement engloutit le personnage dans un ultime coup franc et fatal.

En définitive, on peut dire que Marcos et Alberto ont le même rôle, mais que leurs actions sont portées par des valeurs différentes. En effet, ils tendent tous deux à maintenir la cohérence et l’unité familiale. Ils sont les "chefs", de ces deux familles, fragmentées et tentent le tout pour le tout pour maintenir l’apparence d’une famille unie. Ajoutons enfin que les deux sujets "chefs de famille" sont également identiques en ce sens où, pour l’un et l’autre, ils définissent leur fonction par rapport au manque. Le manque de l’être aimé. Nous ne parlons pas ici de manque physique mais bien symbolique. En effet, bien que Laura soit près de lui dans ce simulacre de famille, celle-ci lui ferme sa porte, et son cœur. Dans le cas d’Alberto, il ne parviendra pas à récupérer l’amour perdu de sa première femme, Leticia, qui n’a pour lui que répugnance et mépris.

Marcos est donc celui qui incarne l’impuissance, la lâcheté, la faiblesse en somme. Si nous prolongeons ces réflexions, il serait intéressant de se demander si cette facette,

²⁸¹ (Toi et moi nous sommes pareils, Santiago C’est pour ça que tu es là. Pour cette soif de vengeance qui a si facilement envahi ton cœur/il y a une différence fondamentale entre toi et moi, Marcos. C’est que toi, tu n’as jamais pu te défaire de la peur et tu ne pourras jamais le faire parce que tu n’as jamais eu le courage de venir me dire en face que tu aimais Laura parce que tu t’es toujours caché derrière cette image de victime, parce que tu es faible, et cette faiblesse va finir par te détruire, tu vas te dissoudre peu à peu, Marcos/Tu vas voir comment une victime se transforme en bourreau/ résigne-toi. Car même en me tuant tu ne pourras pas arriver à tes fins. Parce que pour être digne de recevoir de l’amour, tu dois d’abord être capable d’en donner et toi tu es un incapable et un lâche)

en creusé, du personnage de Marcos, qui se définit davantage par ce qu'il n'est pas, comme par défaut, ne serait finalement pas cette absence de débat autour de questions essentielles. Nous avons vu, en effet, que sur un plan fictif, ou du moins dans la fiction *telenovelesque*, les années 90 reflètent un manque, un dénuement de débat sur les questions sociales. Marcos porterait alors les marques de cette absence de débat, de cette impossibilité à dialoguer qui rend alors la palabre stérile.

3.2.2.2. Leticia ou la parole aliénée

Leticia, mère de Marcos et de Valentine, est également la première femme d'Alberto. Le récit n'évoque pas les circonstances qui ont amenées cette dernière à suivre un traitement psychiatrique. Tout au plus, on sait, dès la séquence 12 –sa première apparition dans le récit- que cette dernière refuse de prendre son traitement. La séquence s'ouvre sur un repas de famille. Alberto, Leticia et leurs deux enfants sont à table, les deux hommes discutent et la mère reste silencieuse, prostrée.

Dans cette scène elle apparaît fatiguée, perdue, malade, « *no quiero que me dejen sola* » (je ne veux pas qu'on vous me laissez seule). Alberto, tente de la faire passer pour une personne psychologiquement instable : « *No le hagas caso... En ella, no se puede confiar* » (ne fais pas attention à elle, on ne peut pas lui faire confiance). Dans la séquence 22, Leticia surprend une conversation dans le bureau d'Alberto entre ce dernier et Lisandro : « *tenés que parar a ese Juez, ¡tenés que parar a Díaz Herrera!* » (Tu dois freiner ce Juge ! Tu dois freiner Díaz Herrera). Durant cette scène, Leticia a tout entendu de la conversation entre Alberto et son fils. Elle était en haut des escaliers, dans une position de toute puissance, du moins omnisciente. Elle est celle qui détient la Vérité que tous chercheront, comme une quête, tout au long de la série. C'est celle qui sait mais que l'on n'écoute pas. Alberto et Lisandro, dans cette scènes, filmés en plongée, semblent être pris au piège, attrapés ou rattrapés par le passé, par une vérité qui éclatera dans la deuxième moitié de l'œuvre. Cette scène serait-elle alors l'annonce de

cette vérité ? Leticia devient à cet instant précis la gardienne d'un secret trop lourd pour elle. Elle tente pourtant de se confier à Helena, dans la séquence suivante :

Leticia: ¡Por favor, Helena, ayudáme! Sos la única persona con la que puedo hablar en este momento.

Helena: ¿Yo, la única persona? Pero si ni siquiera somos amigas.

L: ¿Hace falta ser amigas para tener tantas cosas en común con alguien?

H: Vos no estás bien, Leticia. ¿Querés que llame a Alberto ara que te venga a buscar?

L: ¡No, no! ¡Alberto no por favor!

H: ¿Te peleaste con él?

L: ¿Vos no sabes nada? ¿No estás enterada de lo que paso? Lo de Horacio.... ¿Vos no escuchaste nada?

H: No. ¿Qué Horacio? Vení que te doy un vaso de agua y llamo a Alberto.

L: Necesito tu ayuda, Helena, No la de Alberto.

H: Problemas matrimoniales, tiene cualquiera... Vas a ver como todo se arregla en un segundo.

L: Hací de cuenta que no te dije nada, que nunca estuve acá. Por favor, Helena, ¡No le digas a nadie que estuve acá!...A nadie²⁸²

Parce que cette parole, lourde de sens et de vérité, ne sera pas prise en compte dans ce début de récit. Parce qu'elle ne peut l'exprimer, Leticia sombrera dans une démente à la limite de l'hystérie, qui la conduiront à divers épisodes d'amnésie au cours de la série. Les pertes de mémoire dont souffre Leticia surviennent la plupart du temps après un événement traumatisant. Il nous semble intéressant de faire ici un rapprochement entre le rapport individuel à la mémoire et le rapport social. En effet, comme nous le verrons dans le chapitre 5 de cette partie, ce balancement entre

²⁸² (S'il te plait, Helena, aide-moi! Tu es la seule personne avec laquelle je puisse parler pour le moment/Moi ? La seule personne ? Mais nous ne sommes même pas amies/On a besoin d'être amies pour avoir tant de choses en commun ?/Tu n'as pas l'air bien, Leticia, tu veux que j'appelle Alberto pour qu'il vienne te chercher ?/Non, non, Alberto non je t'en prie/Vous vous êtes disputés ?/Mais tu ne sais pas ? Tu n'es pas au courant de ce qui c'est passé ? À propos d'Horacio... Tu n'as rien entendu ?/Non, quel Horacio ? Viens, je te donne un verre d'eau et j'appelle Alberto/ J'ai besoin de ton aide, Helena, pas celle d'Alberto/Les disputes, dans les couples, tout le monde en a... Tout va se régler en une seconde, tu verras/Fais comme si je ne t'avais rien dit, je ne suis jamais venue ici. S'il te plait, Helena, ne dis à personne que je suis venue ici ! À personne...)

mémoire et oubli est un phénomène non seulement récurrent mais également nécessaire pour un sujet ou pour un corps social qui a souffert d'un traumatisme. Leticia est la représentation de ce double rapport aux souvenirs.

La séquence 28 s'ouvre sur un intérieur obscur qui laisse entrevoir la lumière par la fenêtre d'un confessionnal. La caméra filme le prêtre en contre plongée et en plan serré. Dans l'autre moitié de l'image on entrevoit et on entend la voix de Leticia qui, après l'échec de sa tentative avec Helena, est venue demander de l'aide auprès de l'Église :

Pedro : ¿Qué le pasa Leticia ?

Leticia : No está bien que jueguen con espadas. Se pueden lastimar. Marcos y Santiago en Marruecos, también.

P: ¿Usted no se siente bien, Leticia? ¿La acompaño hasta su casa?

L: ¡Nooo! ¡Me van a matar! Porque Horacio está muerto. [...]Noooo Horacio Nooo/Pobre Horacio... yo le dije, no, no pobre Horacio! ¡Y Santiago! ¡Y Alberto! Alberto lo mato.

Voici donc un personnage né sous nos yeux dans un tourbillon hallucinant, à l'esprit fragmenté, omniscient, et littéralement capable de se téléporter dans un univers et un temps différent, évoluant dans un monde où les quatre points cardinaux se confondent volontiers. C'est également l'occasion de dessiner un fort contraste entre deux personnages, Alberto, celui qui énonce et qui dirige la parole, l'aliène ou la confisque et Leticia, celle que l'on refuse d'entendre, reproduisant le schéma dominant/dominé, qui marque l'opposition entre deux mondes, entre ces deux visions de la réalité dont nous avons parlé précédemment. Le personnage de Leticia, mère protectrice et aimante, porteuse de la vérité, va prendre une dimension à caractère divin au fur et à mesure de la progression du récit.

Leticia est la représentation de cette parole qui ne demande qu'à jaillir. Elle est le passage entre ce qui gronde, sous la surface, et dont l'avènement est imminent. Elle incarne à la fois un besoin irréfutable de s'exprimer et une peur irrépressible de le faire. Elle est à la fois la mémoire et l'oubli.

3.2.2.3. Sara (ou Sarita), l'héritière d'un combat

Sara apparaît à la séquence 21, dans la deuxième moitié de l'épisode, quand le Juge Horacio se trouve interné et qu'il est entre la vie et la mort. Son apparition est mystérieuse: Un gros plan fixe sur des machines d'hôpital -un saturomètre, un respirateur- suivi d'un traveling ascendant jusqu'à un plan rapproché sur un corps, indéfini, allongé sur le lit, celui de Horacio, nous situe dans le contexte de la scène. En fond, on entend chuchoter une voix féminine qui récite des prières. Elle est auprès de lui, munie d'un rosaire : « *yo no voy a quedarme con los brazos cruzados, Doctor. Eso lo aprendí de Usted. Usted me enseñó tantas cosas* » (je ne vais pas rester là les bras croisés. C'est ce que j'ai appris de vous. J'ai appris tant de choses de vous) Cette scène sert à présenter le personnage de Sara, fidèle collaboratrice du Juge Horacio, c'est elle qui reprendra symboliquement le flambeau de la lutte de ce dernier dans la dernière affaire qu'il poursuivait avant d'être battu à mort : Le dossier sur le cas « Solano ».

Dans cette scène, il est important de souligner le poids donné au regard de Sara: Elle chuchote des prières, et cette voix presque intérieure est celle d'un personnage qui accepte la sentence, qui accepte que celui qu'elle aime –on l'apprendra plus tard dans la série- se retire du monde, en fermant d'abord les yeux. Mais elle refuse de baisser les bras, le combat mené par Horacio va bien au delà du Juge lui-même, elle s'en fait la garante.

Le personnage incarné par Sara relève d'une dimension quasi divine. En effet, la séquence 27 –qui est celle de la mort d'Horacio- nous dévoile une mise en scène presque biblique : Sur fond de chant ecclésiastique, Sara, dans la pénombre, recouvre le corps du défunt. Puis, la caméra, dans un travelling arrière, se retire lentement. De notre place, éloignée, on peut voir la chambre et le lit où git Horacio, à peine éclairés, dans le fond de l'image. Le long couloir obscur va délimiter un autre cadrage. Sara, étendue sur le buste d'Horacio reste ainsi un long moment, en silence.

Dans la séquence qui suit, on la voit à nouveau, de profil, filmé sous un plan inclinée, le regard porté sur la droite, vers le haut :

« ¡Yo sé que lo que voy a hacer es terrible! Una locura! Pero me guía una causa justa. No sé si tengo perdón. Es posible que no lo tenga, pero sinceramente, no me importa, ¡no me importa nada! Lo único que me mantiene viva es que se haga justicia con la muerte de Horacio y esperar a Santiago »²⁸³

Dans ce passage, divinatoire, Sara assume le rôle de celle qui attend le retour de Santiago, le fils d'Horacio, comme on attendrait le retour du Christ, dans une foi et une conviction inébranlables : *« porque sé que el nene va a volver y vos me vas a ayudar »²⁸⁴*. A partir des apparitions de Sara, au delà des signes religieux appartenant à l'imagerie catholique –tableau du Christ, un rosaire, une croix- nous pouvons conclure que ce personnage n'a pas pour seule fonction de représenter un aspect de la condition humaine.

Dans cette scène, c'est elle qui prendra en charge Leticia, mettant en marche son plan : faire croire au suicide de cette dernière, elle protégera son unique preuve de l'auteur de la mort d'Horacio en la gardant à l'écart, dans la sacristie du prêtre, et ce durant la première moitié de la série. Elle sera l'instigatrice de la lettre que Leticia laissera en guise d'adieu à sa famille et mettra en scène son suicide. Elle choisit de modeler Leticia à sa façon, afin de mener à bien son combat. Elle assume ainsi un rôle de « créatrice » dans la progression de l'action dramatique. Elle est une des forces agissantes, porteuse de valeurs telles que la justice et la vérité. Elle contribue à la cohérence de l'action.

²⁸³ (Je sais que ce que je vais faire est terrible ! c'est de la folie ! mais c'est une cause juste qui me guide. Je ne sais pas si j'obtiendrai le salut. Il est possible que non, mais sincèrement, cela ne m'importe pas. Plus rien ne m'importe ! La seule chose qui me maintienne debout, c'est que justice soit faite quant à la mort d'Horacio, et attendre Santiago).

²⁸⁴ (Parce que je sais que le petit va revenir et toi (se dirigeant à Leticia) tu vas m'aider)

Dans la dernière séquence de l'épisode, Sara se trouve au cimetière où est enterré Horacio. « *Estoy más fortalecida. Llegó mi momento de lucha. Y voy a llegar hasta el final [...] diciéndome que juntos vamos a saber la verdad* »²⁸⁵

Enfin, le plan en contre plongée totale depuis la tombe est très significatif : le surcadrage crée par le plan fixe, et les murs qui encadrent le tombeau forment une véritable couverture d'ouvrage : celui de l'histoire non officielle. Depuis l'outre tombe, c'est une autre vérité qui va surgir. Cette scène va donc faire directement échos au dernier chapitre, lorsque les deux sœurs –Victoria et Laura- viendront se recueillir avec les restes de leurs parents²⁸⁶ :

Victoria: « *ellos fueron libres. Y nos enseñaron de esa libertad. Sus vidas valieron la pena. Dejaron huellas y siempre van a estar con su aliento. Y el consejo de esa verdad y esa justicia que conocieron, por la que lucharon y por la que murieron* »

Laura: « *ahora les llevo la justicia* »²⁸⁷

Sara est l'héritière d'une lutte dont nous avons souligné l'importance dans le chapitre précédent, un combat mené à la fois par les familles de victimes de la dernière dictature militaire mais également par les organismes de Droits de l'Homme. Cependant, tuée par Lisandro dans l'avant dernier épisode, l'interruption subite de sa quête, comme une rupture franche dans le récit, est la représentation d'une blessure encore douloureuse, une certaine façon de rappeler la discontinuité des événements dans une chronologie individuelle ou bien collective. Cette mort soudaine fait également échos au monologue du premier chapitre : en effet, elle qui doutait de ne pas avoir de salut, était

²⁸⁵ (Je suis plus forte. Mon heure de combat est arrivé. Et j'irai jusqu'au bout, en me disant qu'ensemble, nous saurons la vérité)

²⁸⁶ Nous y reviendront dans l'étude sur la difficile représentation du traumatisme

²⁸⁷ (Ils étaient libres. Et ils nous ont enseigné cette liberté. Leurs vies ont valu la peine. Ils ont laissé leur trace et ils seront toujours présents par leur souffle et dans la leçon de cette vérité et de cette justice qu'ils ont connu et pour laquelle ils ont lutté et pour laquelle ils sont morts/ Aujourd'hui je vous rends justice)

pleinement consciente des risques auxquels elle s'exposer et sa fin tragique la convertie d'une certaine façon, en martyr.

3.2.2.4. Helena ou l'évolution du discours

Helena Donoso est la femme de Lisandro et la mère d'Erika. Elle est un personnage intéressant dans le sens où sa fonction évolue au cours du récit. En effet, si au début de l'histoire, Helena fait figure d'adversaire, elle devient, au fur et à mesure qu'avance l'histoire, un fidèle adjurant de Santiago dans sa quête de justice. Helena est l'*apropiadora*²⁸⁸ de Laura. Bien qu'elle ignore que cet enfant est fille de parents disparus sous le régime militaire. Pourtant, Helena ne cherche pas à savoir l'origine de l'enfant. En ce sens, elle est celle qui a commis la faute, au même titre que Lisandro. Helena est également une femme maltraitée par son mari. Elle incarne, en plus, les valeurs de la femme au foyer soumise à l'autorité.

Cependant, tout au long du récit, Helena va chercher à savoir, à faire un retour sur son passé et à comprendre d'où vient Laura. Elle tentera de faire parler Lisandro qui, jusqu'à la fin, gardera un silence irréductible. Dans le dernier chapitre, en effet, alors qu'elle vient de livrer Lisandro aux autorités afin qu'il accomplisse sa peine de prison, celle-ci peut enfin s'exprimer :

Helena: Quiero que te pudras en la cárcel muy lento y que toda esa lacra que sos se termine de una buena vez

Lisandro: para que me entregues, negra, para que seas vos la que me entregue [...] ¡pero si yo le salve la vida a Laura, con estos zurdos de mierda ya estaría muerta!

Helena: Gracias al cielo, las cosas ya no son como eran. Gracias al cielo esta gente ya no es más tu gente. Creías que me habías destruido para siempre pero no es así. Y eso no es gracias al cielo. Eso es gracias a mí. Todo lo que creíste destruido, enterrado,

²⁸⁸ *Apropiador* est passé dans le langage courant pour désigner les personnes qui se sont appropriés illégalement de bébés durant l'époque de la dictature

*desaparecido hoy te va y delante de tus narices y te va a dar el último cachetazo en tu último suspiro*²⁸⁹

On peut voir dans cette intervention d'Helena comment se positionne le sujet culturel féminin face à celui qui l'a humiliée durant des années. On voit donc apparaître, à travers Helena, représentative d'une génération de femmes qui ont pu libérer leur propre parole, un nouveau sujet qui s'affirme, qui se positionne, qui prend toute la conscience de son identité. Il est intéressant de remarquer toutefois l'ambivalence entre la première partie du discours encore imprégné d'une forme de soumission à un destin ou du moins, de soumission à l'autorité divine [*gracias al cielo*], et l'avènement immédiatement après de ce libre arbitre, de cette individualité qui insiste sur le fait qu'elle seule a décidé de sa propre vie et de ses propres choix [*eso es gracias a mí*]. Sans vouloir entrer dans une analyse approfondie du discours de ce sujet culturel féminin, nous voudrions remarquer ici l'importance qu'accorde le scénariste à la place de la femme dans l'œuvre. Des femmes qui, comme nous l'avons mentionné, ont un rôle tout à fait particulier en Argentine : ce sont elles qui, dès l'année 1977, ont commencé à se réunir, tous les jeudis, inlassablement, sur la place de mai, aujourd'hui emblématique pour ce combat mené par des femmes.

Dans ce même chapitre, Helena se retrouve seule avec Aldo, le médecin qui s'occupe du traitement d'Erika, son nouvel amant : "*Llorá. Llorá todo lo que necesitas. Todo va a estar mejor a partir de ahora. Y cuando termines de llorar, vamos a brindar por tu libertad*"²⁹⁰

²⁸⁹ (Je voudrais que tu pourrisses lentement en prison et que toute cette ordure que tu es se termine une fois pour toutes/ pour que tu me livres, pour que ce soit toi qui me livre [...] mais moi je lui ai sauvé la vie à Laura, avec ces gauchistes de merde elle serait déjà morte !/ Grâce à Dieu, les choses ne sont plus comme elles étaient. Grâce à Dieu ces gens là ne sont plus tes gens. Tu croyais que tu m'avais détruite pour toujours mais il n'en est rien. Et ça, ce n'est pas grâce à Dieu, c'est grâce à moi. Tout ce que tu croyais détruit, enterré, disparu aujourd'hui ça t'échappe et tu te prends une dernière gifle dans ton dernier soupir)

²⁹⁰ (Pleure. Pleure tout ce dont tu as besoin. Tout va aller beaucoup mieux à partir de maintenant. Et quand tu auras fini de pleurer, alors nous célébrerons ta liberté)

Dès lors, ce n'est pas simplement d'Helena dont il s'agit ici. Mais bien, par métaphore, de tout un peuple. C'est Helena, comme des milliers d'autres individualités, qui, après avoir souffert d'un traumatisme si profond comme l'a été celui de la dernière dictature, qui aujourd'hui, à travers une fiction, à travers cette brèche dans le contexte social et politique des années 2000, peuvent enfin pleurer. Et commencer à se reconstruire. Cette dernière phrase d'Aldo, dont l'importance dans le récit est capitale puisqu'elle se situe dans le dernier épisode, prend alors une valeur symbolique et réparatrice.

3.2.2.5. Le père Pedro, un retour sur le rôle de l'Église durant la dictature

Le père Pedro, personnage secondaire dans l'œuvre, est du « clan Santiago ». Il est intéressant de voir comment, trente ans après les crimes commis, un religieux se positionne, dans une *telenovela*, en faveur des victimes. En effet, jusqu'ici les représentants de l'Église Catholique dans la fiction ne prenaient pas part au débat social et leur rôle se limitait à défendre la « morale Catholique » et les principes bibliques.

On sait aujourd'hui que l'Église Catholique a constitué un appui considérable au gouvernement militaire lors de la dernière dictature ainsi que dans la préparation du Coup d'État de 1976. Certains religieux ont participé directement à des crimes reconnus crimes contre l'humanité : Adolfo Scilingo, dans *El Vuelo*, raconte comment les vols de la mort furent formellement acceptés par de hauts membres de l'Église Catholique comme des *méthodes chrétiennes d'assassinat*²⁹¹. Cependant, jusqu'à aujourd'hui, l'Église Catholique s'est refusée à rouvrir ses archives, dans lesquelles se trouvent les informations sur les prêtres militaires qui pourraient apporter des informations sur les personnes disparues. Le père C. Von Wernich a été accusé de complicité dans sept cas de meurtres et 41 de torture et d'enlèvement. Durant le régime militaire il était aumônier

²⁹¹ La journaliste Miriam Lewin, qui fut séquestrée à la ESMA, raconte dans son livre *Nuestra Santa Madre* de Olga Wornat, que lors de sa détention, elle a pu apercevoir la présence d'un évêque de l'Église Catholique dans l'enceinte même du Centre de Détention.

de la police, à ce titre, il a abusé de sa position pour recueillir des informations de prisonniers entendus en confessions. Ce cas –ainsi que le Procès qui eut lieu en 2006- est emblématique de l'attitude adoptée par la hiérarchie de l'Église pendant la dictature portant ainsi une responsabilité avérée dans les crimes contre l'humanité perpétrés durant cette période. Le débat sur la responsabilité morale des prêtres est un débat présent encore aujourd'hui dans la société argentine.

*L'Église argentine aurait bien été complice de la répression. Selon Horacio Verbitsky, du Centre d'études légales et sociales de l'Argentine, l'Église et l'armée, avec des discours d'ordre et de hiérarchie, étaient les deux piliers de la dictature. D'après les témoignages des Mères de la Place de Mai, les prêtres bénissaient les tortionnaires des camps de détention pour les décharger de toute culpabilité. Adolfo Scilingo, un officier de marine repentant jugé coupable de crimes contre l'humanité en 2005, a rappelé lors de son procès les « vols de la mort » : des prisonniers étaient jetés encore vivants dans l'océan. Les pilotes, à leur retour, recevaient la bénédiction des chapelains. Ils leur assuraient que leur mission était de lutter contre le communisme, et qu'ils avaient donné « une mort chrétienne pour le bien de la Patrie La prison à perpétuité. C'est la peine qu'a reçue en octobre 2007 Christian Von Wernich, l'ex-aumônier de la police de Buenos Aires, pour sa participation aux enlèvements et aux meurtres commis pendant les « années de plomb ». Ce verdict a relancé les débats sur le rôle de l'Église, et les demandes d'excuses officielles sont de plus en plus pressantes. La confédération épiscopale argentine, dans un communiqué suivant le procès, a affirmé que le curé a agi « selon sa volonté personnelle ». Elle se dédouane ainsi de toute responsabilité. A l'issue du procès Von Wernich, l'Église argentine a appelé le pays à « s'éloigner autant de l'impunité que de la haine ou de la rancœur » et a demandé « la réconciliation ». Elle a manqué, encore une fois, une occasion d'améliorer son image, selon les associations de victimes qui ne comptent pas abandonner leur combat ».*²⁹²

Ceci étant dit, il est toutefois important de souligner que si une partie de l'Église a soutenue le régime dictatorial, certains religieux ont résisté à la dictature et parfois, ont

²⁹²Yona Helaoua, source :

<http://largentinedekirchner.wordpress.com/2010/11/17/retour-sur-la-dictature-l%E2%80%99eglise-catholique-responsable-ou-coupable/>

payé de leur vie²⁹³ leur engagement pour une Église « engagée auprès du peuple ». Des prêtres comme Enrique Angelelli ou Horacio Ponce de Leon sont morts dans de mystérieux accidents de voiture en 1976 et 1977. Les membres du Mouvement des Prêtres pour le Tiers-Monde ont été systématiquement torturés ou contraints à l'exil. Le théologien Ruben Dri a dû se défroquer en 1974 pour échapper à l'armée.²⁹⁴ Ces prêtres du Tiers-Monde étaient entièrement engagés dans ce combat et vivaient par solidarité dans les banlieues populaires –dans la villa 31 par exemple- mais également rurales. Cet engagement, à la fois politique et social, est idéologiquement lié à la *Teología de la Liberación*²⁹⁵.

Nous n'irions pas jusqu'à affirmer que le père Pedro est représentatif de ces prêtres courageux. Il est toutefois important de noter que dans *Montecristo*, et pour la première fois à notre connaissance, un membre de l'Église Catholique sort du silence apathique dans lequel s'enferme encore l'Église aujourd'hui et se positionne réellement dans le débat social.

²⁹³ N'oublions pas la disparition de deux religieuses françaises enlevées et disparues pendant la dictature en Argentine: Soeur Alice Domon et soeur Léonie Duquet. Elles avaient fait partie d'une organisation humanitaire qui avait été infiltrée par l'ancien officier de marine Alfredo Astiz, surnommé "l'ange blond de la mort". Enlevées les 8 et 10 décembre 1977, les deux femmes ont été transférées à l'École de mécanique de la marine (Esma). Les restes de Léonie Duquet, qui avait été jetée vivante dans le *Rio de la Plata* au cours d'un des "vols de la mort", ont été identifiés en 2005. Le corps d'Alice Domon n'a toujours pas été retrouvé.

²⁹⁴ Yona Helaoua, Ibid

²⁹⁵ La théologie de la libération est un courant de pensée théologique chrétienne venu d'Amérique latine, suivi d'un mouvement socio-politique (la « praxis »), visant à rendre dignité et espoir aux pauvres et aux exclus et les libérant d'intolérables conditions de vie. Enracinée dans l'expérience biblique du peuple juif guidé par Dieu au delà de la mer Rouge et à travers le désert - d'une terre d'esclavage (Égypte) à la Terre promise (Exode, ch. 12 et suivants) elle est un « cri » prophétique pour plus de justice et pour un engagement en faveur d'un « Règne de Dieu » commençant déjà sur terre. La réflexion théologique part de la base : le peuple rassemblé lit la Bible et y trouve ressources et inspiration pour prendre en main son destin.

3.2.3. La difficile représentation du traumatisme

La deuxième partie de cette thèse a permis de mettre en évidence le fait que c'est essentiellement dans le discours que les marques du social se retrouvent le plus ancrées. La négation dans le discours, ce qui est caché et ce que l'on ne dit pas, est le reflet des tabous sociaux. Dans une société dont l'élite refuse d'admettre ou de nommer les raisons sociales du conflit, les tabous et les non-dits fleurissent et traversent l'œuvre. Nous voulons rajouter ici qu'au delà de l'impossibilité à « dire » résultant d'un positionnement d'un personnage sur un autre –qui, comme nous l'avons vu, sont les traces d'un dominant faisant pression sur un dominé qui refuse de se soumettre à cette autorité- il existe la difficulté à « dire ».

“Permanecemos cuatro años en Brasil saliendo y entrando por Paraguay y Uruguay cada tres meses para renovar la visa de turistas. No voy a describir el desarraigo y otras vicisitudes del exilio porque a todo no puedo ponerle palabras y no es un tema que no haya sido tratado”²⁹⁶

Parler de mémoire, pour ceux qui ont vécu des expériences traumatisantes, c'est sans doute une des tâches les plus difficiles. Le sentiment que les mots ne suffisent pas, contraignent parfois à garder le silence. Comment parler de l'horreur ? Comment le nommer, d'ailleurs ?

Les différents entretiens avec des personnes ayant vécu une expérience traumatisante -tout le poids de ce silence envahit l'espace, ce qui nous ramène dans un temps indéfini et obscur- montrent combien la tâche n'est pas chose aisée.

La déclaration de Victoria, au chapitre 107 révèle cette difficulté. Les moments de tension, d'émotion, les silences qui scandent son récit sont une allusion directe à ce que peuvent être, dans la réalité, le témoignage des victimes. Nous ne sommes plus alors dans

²⁹⁶ Entretien suivi d'un questionnaire avec Silvia, réalisé en novembre 2010 (Nous sommes restés quatre ans au Brésil, avec des va-et-vient à travers le Paraguay et l'Uruguay tous les trois mois pour renouveler le visa touristique. Je ne décrirai pas le déracinement ni autres vicissitudes que produit l'exil parce que je ne peux pas de mot sur tout et ce n'est pas comme si le thème n'avait pas déjà été traité)

une incorporation de faits réels dans la fiction mais nous parlons ici de « placage », par analogie, par mimétisme, au réel. Un réel qui se déroule justement, durant l'année de diffusion. Le temps du récit et le temps réel se rejoignent dans une similitude déconcertante.

Cette difficile représentation du traumatisme serait-elle alors symbolisée dans la non représentabilité des Forces Armées ? Ainsi, l'idée qu'avec *Montecristo* on peut dire aujourd'hui ce qui a été tu pendant de nombreuses années, serait faussée car on ne poserait pas véritablement la question de la responsabilité de ceux qui ont commis des actes innommables; encore moins celle de juger les véritables coupables, cela a été démontré²⁹⁷ ? Ainsi, la diffusion du dernier épisode de *Montecristo* dans le *Luna Park*, événement qui a rassemblé un public massif autour d'un écran géant, serait une simple forme de thérapie de groupe générale plutôt que l'ouverture d'une boîte de Pandore ? Il n'est pas question ici de répondre à cette question. En effet, ce qui est représenté c'est la mémoire des disparus, ce qui les symbolise.

Dans le dernier épisode de *Montecristo*, quand les deux sœurs retrouvées, Laura et Victoria Ledesma amènent les restes de leurs parents disparus ou du moins, une boîte qui le symbolise :

Victoria: « ellos fueron libres. Y nos enseñaron de esa libertad. Sus vidas valieron la pena. Dejaron huellas y siempre van a estar con su aliento. Y el consejo de esa verdad y esa justicia que conocieron, por la que lucharon y por la que murieron »

Laura: “ahora les llevo la justicia”²⁹⁸

²⁹⁷ Se référer à la note sur la ley de *obediencia debida* dans la partie 2

²⁹⁸(Ils étaient libres. Et ils nous ont enseigné cette liberté. Leurs vies ont valu la peine. Ils ont laissé leur trace et ils seront toujours présents par leur souffle et dans la leçon de cette vérité et de cette justice qu'ils ont connu et pour laquelle ils ont lutté et pour laquelle ils sont morts/ Aujourd'hui je vous rends justice)

3.3. De l'espace polarisé à l'avènement d'une nouvelle réalité

L'intérêt de notre objet d'étude réside dans le fait qu'il est lié à une réalité sociale. La *novela* ne prétend pas reproduire la réalité, mais elle s'efforce de la représenter, de la recréer. Du reste, de tout ce qui existe ou a existé dans le monde réel, l'espace joue un rôle déterminant. Pour l'opinion commune, l'espace est manifesté en tant que réalité immanente, c'est-à-dire qu'il structure les relations entre les êtres et les choses. Dans l'analyse de *Montecristo*, l'espace est aussi important que les notions de personnages et de temps. Il est le circonstant des actions et permet à l'intrigue d'évoluer. Les espaces, une fois évoqués, plongent le lecteur dans un univers qui ne lui est pas tout à fait étranger. En effet, l'espace narratif est le lieu de représentation de lieux qui lui sont familiers –la ville de Buenos Aires, le *barrio*- . Dès lors, l'effet du réel triomphe de la pure fiction. Selon Henri Mitterrand :

« l'espace est le lieu qui fonde le récit, parce que l'événement a besoin d'un *ubi* (où) autant qu'un *quid* (qui) ou d'un *quando* (quand) ; c'est le lieu qui donne à la fiction l'apparence de la vérité »²⁹⁹

Cependant, nous aborderons, avec l'étude de la première séquence de *Montecristo*, l'évocation d'un espace lointain, et ainsi, l'introduction de l'exotisme plongeant ainsi le spectateur dans un univers qui lui échappe. L'espace narratif est donc présenté, dans le premier épisode, comme un lieu de représentation de l'imaginaire.

Le montage alterné ou parallèle de plusieurs séquences nous donne souvent la sensation d'un espace indécis, que l'on n'arrive pas à saisir, d'un espace qui nous échappe. C'est donc la narration qui s'approprie le lieu : les événements ont lieu. Le récit s'approprie les différents espaces cités et ce sont les actions qui vont le définir comme « positif » ou « négatif » selon les actions qui s'y déroulent. Ce sont les événements qui chargent les lieux de l'intensité dramatique.

²⁹⁹ MITTERRAND, Henri, *Discours du roman*, Paris, PUF, 1980, p.55.

A ce sujet, Jacques AUMONT cite, dans *L'Analyse des films*, un article de Stephen HEATH intitulé *Narrative Space*:³⁰⁰

« Heath montre que l'espace se construit, dans le cinéma narratif classique, par une série d'implications du spectateur (par le jeu des points de vue et des regards), et que c'est dans cette implication que se construit la narration filmique [...]. Ce que finalement l'article de Heath suggère, c'est que le cinéma narratif travaille à transformer l'espace (plus ou moins indifférencié, simple résultat des propriétés mimétiques de base de l'appareil filmique) en lieu, c'est-à-dire en espace vectorisé, structuré, organisé en vue de la figuration qui s'y déroule, et affectivement investi par le spectateur de façon différenciée, indéfiniment changeante à chaque instant ».

Dans un premier temps, nous pouvons distinguer plusieurs espaces évoqués dans l'œuvre :

Les espaces intérieurs

La propriété de Santiago ainsi que celle d'Alberto, la maison d'Helena et de Lisandro, celle de Marcos et Laura, le restaurant Lombardía, le bureau du juge Horacio, l'église, l'hôpital.

Les lieux symboliques : le tribunal

Lieu réel : siège des Grands-mères de la Place de Mai

Les lieux clos

La chambre de Laura, celle de Santiago –dans lesquelles tout deux viennent se réfugier et se « souvenir ». On pourrait voir dans ce lieu clos une forme de mise en abyme de l'espace, une théâtralisation de l'espace, un espace scénique dans l'espace fictionnel : Le spectateur est tour à tour d'un côté et de l'autre de ces deux espaces, tour à tour spectateur distancé ou bien intimement lié au personnage puisqu'il pénètre son univers le plus intime. Mais également l'usine en ruine, dans la dernière séquence du dernier épisode.

300 AUMONT Jacques et MARIE Michel, *L'Analyse des films* pp. 135-136

Les espaces extérieurs

Lieux exotiques : La ville marocaine, le marché marocain, le désert, la mer méditerranée, mais également l'Espagne.

Lieux familiers : la ville de Buenos Aires, l'avenue *9 de Julio*, le *barrio*, la *Costanera*, les jardins, les parcs de Buenos Aires.

Lieux cités dans le discours mais non représentés : Campo de Mayo- lieu réel et à connotation historique- , la maison de Victoria, celle de sa grand mère, le « placard » dans lequel Victoria se retrouve enfermée le jour de la séquestration de ses parents, les lieux d'exil évoqués –Brésil, Uruguay-

Les lieux indéterminés : espaces dans le générique et parfois, dans la série, - de grands balayages horizontaux qui rappellent les westerns américains- lieux convoquant l'imaginaire collectif.

La ville : glorifiant Santiago, celui qui a la maîtrise de l'espace et qui va le conquérir.

Les lieux de fête : Lieux où on se pavane, où on se montre, en opposition avec les lieux où l'on se cache comme les souterrains.

Les sentiers

On note beaucoup de plans fixes sur des routes présentés dans la série: séparation de l'espace en deux, ce qui marque déjà une dichotomie. Santiago va traverser la frontière, il va traverser l'océan pour revenir en Argentine. On remarque également beaucoup de plans sur des portes qui soulignent l'idée du passage d'un monde à l'autre. Le sous-sol de la maison de Santiago est sombre, filmé en plongée, on voit un amoncellement de planches, de barreaux, d'objets indéterminés. Nous étudierons plus loin l'effet de sens produit par ces gros plans.

Espace comme lieu de rencontre

La propriété de Santiago ainsi que celle d'Alberto, mais également les lieux cultes religieux avec la communion de Matias et de Camila, ainsi que le mariage d'Alberto et de Lola. Il y a également les fêtes célébrées au restaurant Lombardía qui constituent un véritable lieu où se retrouve la haute société argentine.

3.3.1. Le Maroc, univers exotique et symbolique

Comme nous l'avons analysé dans la deuxième partie de cette étude, le premier chapitre est précédé d'un générique ainsi que d'un monologue. Ce générique est composé de prises de vues de Buenos Aires mais également d'images d'un ailleurs encore indéfini à ce stade de la *novela*. Le premier épisode s'ouvre sur un fondu enchaîné qui part du noir complet. On aperçoit, en plan large, une ville. La lumière est jaune pâle, presque grise, on ne distingue pas très bien la ville. On entend une musique qui laisse penser à un pays arabe, puis s'inscrit immédiatement le titre en bas de l'écran : « *Marruecos* ».

Dès la première scène -qui représente une place de marché, des tentes, une foule qui peuple les rues, un drapeau marocain, et dans l'arrière plan, un minaret- le spectateur est conforté dans sa perception de ce lieu atypique. Ce sont donc ces éléments sémiotiques, montés en juxtaposition qui viennent créer ce nouvel univers.

Les scènes suivantes sont différents plans *cuts*, très courts, montés en alterné sur des personnages habillés de costumes traditionnels marocains. Comme nous le disions dans la première partie de ce travail, les *telenovelas* reproduisent des stéréotypes pour une compréhension plus générale, et plus simpliste de la réalité. Nous insistons ici sur l'exotisme de ce début de séquence qui plonge le spectateur -nous parlons ici d'un spectateur argentin- dans l'inconnu. L'univers, à la fois lointain et dont l'imaginaire est composé de cas stéréotypes dont nous parlions apparaît, grâce aux filtres grisâtre comme presque irréel, en tout cas, loin de ce que l'on connaît, de ce que l'on a pour acquis.

La caméra est partout, elle s'infiltré lentement dans les rues, dans ce marché complètement irréel, dont on ne reconnaît pas les mots prononcés, on voit des femmes voilées, un homme avec un instrument traditionnel, on entend des bruits méconnaissables. Elle part d'un plan large et nous embarque, presque caméra embarquée, dans l'univers plus intime de ce marché si lointain. Le plan général introduit la scène, les plans *cuts* suivants que l'on vient de décrire, renforcent cette description, plus détaillée : On voit des charrettes, des ânes, des personnes de tout âge qui évoluent dans le marché. Puis à nouveau le drapeau du Maroc, un vieil homme assis sur le sol qui lit une lettre, une femme portant un foulard et des sacs, le même minaret que l'on retrouvera à de nombreuses reprises dans ce premier épisode –élément symbolique qui servira à donner un repère au spectateur- avec en premier plan, caméra en contre plongée, et en très gros plan, une chaîne qui sépare l'écran en deux : l'effet produit par cet ce sème active le réseau sémiotique dans l'imaginaire collectif : chaîne, enfermement, aliénation : le destin imminent de notre héros. Grâce à ces plans fixes, juxtaposés, nous sommes au plus près du monde qui peuple le marché, à hauteur humaine, nous nous promenons, nous aussi, sur cette place méconnue.

Ce réseau sémiotique de l'altérité cette représentation d'autres pratiques culturelles et implicitement, religieuses, cet « ailleurs », l'exotisme renvoient à un lieu « nouveau ». Il est intéressant de s'attarder sur ce point de vue, depuis ce qui était le *Nouveau Monde* qui s'est finalement inversé. Ce sont d'autres lieux communs pour tenter de saisir une réalité différente, inconnue, qui est celle de l'autre, et bâtie sur les idées que l'on se fait de l'« Autre », sur la représentation que l'on se construit ainsi que celle que l'on nous donne à voir. Le spectateur doit déconstruire l'image pour se reconstruire cette réalité différente qui est celle de l'univers marocain.

On est face à un ailleurs conceptualisé par opposition avec le lieu d'où l'on parle et le lieu d'où on produit cet objet culturel. Et sa représentation, ici, impalpable, cette non représentabilité de cet ailleurs se fait à partir de modèles discursifs que appartiennent aux lieux communs, aux topos : l'espace maghrébin est le premier lieu évoqué par la

série. Sa position géographique de l'autre côté de l'Atlantique lui donne un caractère exotique pour un public argentin.

Dans la deuxième scène 2 , nous sommes face à un nouveau plan général qui nous présente un vol d'oiseaux. Le mouvement de la caméra les suit, et dans un mouvement identique au leur, comme par mimétisme, nous survolons l'espace. L'œil du spectateur, comme la caméra, est partout, il survole une ville indéfinissable. Le filtre donne une couleur pâle qui ne permet pas de distinguer clairement ni les édifices, ni les rues. L'espace apparaît alors comme insaisissable. Les oiseaux tournoient au dessus de la ville, comme pour annoncer un malheur. Ils s'approchent de plus en plus du bateau, les images sont de plus en plus flous et imprécises.

Le plan suivant dévoile un bateau de pêcheur (le même que nous avons décrit dans l'étude du générique), la mer paraît grise, pâle, ce n'est pas ici une mer claire, calme et idéale. L'espace est voilé, par ce filtre qui nous empêche de le définir réellement, il donne une impression d'angoisse, de mal être. Le grisâtre mêlé au jaune donne également une impression de chaleur, de lourdeur, comme si le sable nous empêchait de voir distinctement. Ce sable, qui rappelle le désert marocain et qui ajoute à l'exotisme de ce début de récit. Les couleurs, encore un peu plus nébuleuses qu'au début, ajoutées à ces voiles ternes, et le minaret nous mettent un peu plus à distance. La musique en fond –musique rai³⁰¹ ou orientale- fait office de nappe permanente que l'on retrouvera dans toutes les séquences qui se déroulent au Maroc.

Nous assistons donc à une représentation de l'exotisme, bien que la faible connaissance du pays, de la culture marocaine et de ses habitants favorisent l'apparition de nombreux stéréotypes ou de clichés sur le Maroc mais également des éléments symboliques qui nourrissent l'imaginaire collectif [djellabas/percussions (instruments de musiques traditionnels : l'Oud, le nay, une flûte de roseau, les tambourins)/des femmes voilées]

³⁰¹ *Ya Rayah*, Rachid Taha, Album Diwan, 1998

Toujours dans la même séquence, le plan suivant est un plan très serré sur un amas imprécis. On peut distinguer du tulle, des cordages, un bras. La fragmentation de l'image amplifie cette sensation d'oppression qui va crescendo depuis le début. Puis on voit apparaître la moitié d'un visage à travers ce sac, couvert de sang. Cette vision morcelée de la réalité annonce dès les premières minutes de la série, ce jeu de fragmentations des images, propre à *Montecristo*. Vient ensuite un plan filmé caméra sous l'eau, en contre plongée. La musique amplifie le sentiment d'inquiétude, la tension monte petit à petit. La caméra revient alors dans le bateau, où le même sac de tulle qui jonche le sol est maintenant presque ouvert. À présent, on devine plus nettement le visage d'un homme, ainsi que sa main et la lame d'un couteau. Le point de vue passe à nouveau de l'autre côté, sous l'eau, une mer verdâtre et opaque. La caméra se rapproche jusqu'au plan serré sur le tulle, les cordes qui se desserrent et on voit sortir un homme qui se débat et nage rapidement vers la surface.

Ainsi naît (ou renaît) le héros de la série, il lutte pour sa vie, dans cette mer hostile, cette immensité qui recouvre à présent la moitié de l'écran, une immensité écrasante, angoissante. Le personnage atteint la surface, il reprend son souffle, nous sommes très près de lui. Le spectateur peut alors s'identifier à son héros qui vient de naître sous ses yeux. L'un des éléments essentiels de cette première partie est donc l'eau. Cette mer - la mer méditerranée- devient alors un lieu infernal, clos et insondable. Et pourtant, de cette mer infernale, le personnage réussit à se dégager et remonte à la surface. Ce n'est plus l'eau comme lieu d'anéantissement mais comme force libératrice. On assiste alors, comme nous l'avons vu dans l'étude du héros, à ce que nous avons nommé la renaissance du héros.

Le héros, comme le spectateur, est plongé dans l'œuvre, au plus profond de ses faces cachées, et il va ressurgir ; Cette renaissance est symbolique. Tout comme l'espace : ne verrait-on pas ici une plongée dans les bas fonds de l'histoire de l'Argentine ? Ne seraient-ce pas là les marques d'une société qui oscille en permanence entre la descente au cœur de sa mémoire collective et sa « résurrection » à la surface.

Ainsi, dans cette première séquence, l'eau est le symbole de l'inconscient collectif, mais également un véritable révélateur.

Dans le plan suivant, le héros échoue sur la plage : c'est un plan large, depuis la côte. On voit le même personnage s'avancer difficilement, il est épuisé. La caméra, éclaboussée par les vagues, suit le même parcours que le personnage qui titube. Le bord de la mer est escarpé: des branchages, des troncs jonchent le sol. On a l'impression d'un espace infranchissable, austère, âpre. Le personnage qui avance, comme une masse indistincte et déshumanisée, a perdu ses traits humains, il en devient presque animal. Il lutte une dernière fois, il ne marche plus, il se traîne à présent sur le sable gris, puis vient s'écraser sur la plage, exténué. Il ne parle pas, il émet des bruits indistincts, des gémissements de douleur et de fatigue. Dans cet espace chaotique, divisé en deux entre mi terre, épineuse, et mi mer, dont les vagues trahissent la colère, un corps vient d'être rejeté par la mer sur le littoral.

A ce titre, nous voudrions ajouter ici que l'arrivée de corps, échoué sur une plage, prend une signification toute particulière dès lors que l'on se penche sur la mémoire collective argentine. En effet, durant la dernière dictature, des milliers de *desaparecidos* furent jetés dans l'Océan Atlantique vivants et drogués, depuis des avions militaires. Ces vols de la mort "*vuelos de la muerte*" constituaient une des pratiques instituées par le régime. Les preuves de l'assassinat d'opposants jetés d'avions sont incontestables et il n'y a plus de polémique à leur sujet. En 1976, plusieurs corps déchiquetés apparurent sur la côte de l'est de l'Uruguay, des témoins les ayant vus au Cabo Polonio. En 1977, plusieurs corps firent leur apparition sur les plages balnéaires de l'Atlantique à Santa Teresita et Mar del Tuyú, à 200 kilomètres au sud de Buenos Aires. Les cadavres furent enterrés rapidement comme inconnus au cimetière du général Lavalle, mais les médecins policiers qui les avaient examinés déclarèrent que la cause de la mort était "*un choc contre des objets durs depuis une grande altitude*"³⁰². En 1995, l'ancien tortionnaire de l'ESMA Adolfo Scilingo, a raconté longuement au journaliste Horacio Verbitsky la

³⁰² *La Opinión*, 27 janvier 2005

méthode d'extermination que les bourreaux eux-mêmes appelaient les "vols". Dans son témoignage, ce dernier détaille le processus : l'utilisation d'injections anesthésiques, le type d'avion (Electra, Skyvan), l'importante participation des officiers, l'utilisation de l'aéroport militaire qui se trouvait à Aeroparque (Buenos Aires)³⁰³.

Que pouvons-nous alors en conclure ? D'abord que les blessures des traumatismes qu'ont laissés sept années de dictature resurgissent, de façon consciente ou non, dans le produit culturel que nous analysons ici et ce, dès la première séquence de la série, comme nous venons de le voir. Ensuite, que cet espace que nous avons qualifié de « polarisé » n'est en réalité que la représentation spatiale de cette division sociale sur les problématiques soulevées dans l'œuvre. *Montecristo* constitue en ce sens un véritable laboratoire sur des questions de société, un prétexte à ce que, comme nous l'avons dit précédemment, le débat social se réamorce et ce, quotidiennement, au cœur même de la cellule familiale. Nous ne sommes plus alors dans la *telenovela* classique qui propose une vision unilatérale et simpliste de la réalité, face à laquelle, le public, dans son intégralité, se trouve en accord avec le discours diffusé. Nous sommes ici face à un espace polarisé pour un repositionnement du débat sur l'échiquier politique.

3.3.2. La bipolarité dans espace argentin

Comme nous l'avons évoqué dans la deuxième partie de cette étude, l'espace dans *Montecristo* est un espace polarisé. Les personnages, porteurs de valeurs opposées vont être ceux qui le détermineront. Nous avons classé les lieux présentés dans le premier et le dernier chapitre selon plusieurs critères :

3.3.2.1. Les lieux de « combat »

La deuxième séquence du premier chapitre de *Montecristo* s'ouvre sur un fondu enchaîné. On nous présente, en plan large, un gymnase. Deux jeunes hommes

³⁰³ *La Opinión*, Ibid

s'affrontent dans un duel d'escrime³⁰⁴ : Marcos et Santiago s'entraînent. Plus tard, nous sommes à nouveau plongés dans ce même lieu, clos, lors d'une compétition préparatoire au voyage qui conduira Marcos et Santiago au Maroc. Puis apparaît Laura, au milieu de la foule qui est venue encourager les sportifs. La scène, filmée au ralenti, ainsi que la musique (que nous définirons comme romantique) donne une intensité dramatique à la scène. Laura et Santiago se regardent et se sourient. Cette scène est la première où ils apparaissent ensemble : le couple « star » de la *novela* est annoncé. Laura jaillit alors à travers la foule ; comme l'élue. Soudain, Marcos fait irruption dans le champ et salue lui aussi Laura d'un sourire. La musique laisse place à celle propre aux moments d'intrigues. Ainsi, en même temps que naît le couple phare, on voit également se confirmer la problématique du triangle amoureux, moteur du premier récit. L'espace définit ce terrain d'affrontement et le matérialise.

Dans la séquence 20, à nouveau au Maroc, sur une terrasse qui surplombe la ville (on peut noter ici une référence claire faite à l'une des scènes du générique où le personnage est positionné au dessus d'une métropole et domine l'espace). Comme nous l'avons dit, dans un bon nombre de séquences, le cadre spatial est divisé en deux. Le premier plan nous présente cette ville décrite plus haut, à la fin du jour, comme pour annoncer la fin de quelque chose. Un balayage rapide latéral sur la ville laisse entrevoir les premières lumières qui s'éclairent. L'image est séparée en deux horizontalement en plusieurs axes d'opposés [haut/bas ; jour/nuit ; lumière/ombre ; ce qui est au dessus de la ligne d'horizon/ce qui est en dessous].

³⁰⁴ L'escrime est un sport de combat européen, l'équivalent occidental des arts martiaux orientaux. Il s'agit de l'art de toucher un adversaire avec la pointe ou le tranchant d'une arme blanche sur les parties valables sans être touché. On utilise trois types d'armes : l'épée, le sabre et le fleuret. C'est l'un des très rares sports où l'usage du français est obligatoire pour l'arbitrage. « En Garde ! Prêts ? Allez ! Halte ! ... » Néanmoins, l'arbitre dispose d'un code de signe pour expliquer chaque phrase d'armes. Le terme "escrime" est issu de l'ancien français « *escremie* » lui-même dérivé du francique « *skirmjan* » signifiant : *défendre, protéger*. Ce détour étymologique nous permet de prendre conscience que l'escrime est un art de défense, et plus spécifiquement l'art de se défendre avec une arme blanche.

Marcos et Santiago s'entraînent pour le tournoi qu'ils doivent disputer. Mais Marcos est de plus en plus nerveux, il attaque Santiago et l'agresse verbalement. Lors de cet entraînement, les prémices des affrontements à venir se font de plus en plus précises :

Santiago: *Me gustaría que empieces a confiar un poco en mí*

Marcos: *Se me hace difícil. Después de combatir tanto tiempo juntos, se me hace difícil confiar en el adversario.*³⁰⁵

Le dernier chapitre présente l'ultime duel entre Santiago et Marcos, faisant ainsi écho aux divers affrontements que l'on vient de décrire. La dernière séquence s'ouvre sur une vieille usine désaffectée. Cet univers cubique fait directement référence à la représentation de la ville au premier épisode. L'espace est fermé, et se transforme en un univers carcéral et labyrinthique. Les effets d'ombre et de lumière présents tout au long de la série sont clairement caractérisés dans cette séquence par une palette chromatique rouge orangée mêlée à l'obscurité. L'espace indéfinissable, encombré de machines, de pièces de métal, de passerelles, de cordages, de chaînes nous plonge dans un univers infernal.

Comme nous l'avons vu dans l'étude des souterrains dans la deuxième partie de cette analyse, nous sommes à nouveau plongés ici dans les bas fonds d'un univers qui semble désolé et sans cohérence. Peut-on dire alors que de cet enfer, symboliquement représentatif des dessous de l'histoire racontée mais également de l'histoire réelle de l'Argentine jaillit la salvation ? En effet, bien que cette dernière scène clot la novela sur une fin classique du genre avec la réunion salvatrice des deux amants, on ne peut s'empêcher de voir dans cette scène une symbolique qui va au-delà du récit lui-même. Ainsi l'espace devient le lieu où enfin les blessures de l'histoire peuvent prendre corps. On pourrait alors voir dans cet univers infernal une forme de promesse réparatrice.

³⁰⁵ (J'aimerais que tu commences à avoir un peu plus confiance en moi/Cela m'est difficile. Après avoir combattu autant de temps ensemble, il m'est difficile d'avoir confiance en un partenaire).

3.3.2.2. Un espace diversifié :

Comme nous venons de le voir, l'espace a une place majeure dans *Montecristo*. En effet, les lieux de combat vont définir à la fois les personnages –les opposés dans un axe de valeurs Bien ou Mal- mais également annoncer les batailles à venir. Nous recensons d'autres espaces polarisés selon qu'ils définissent celui du « clan Santiago » - bien que celui-ci ne soit pas encore véritablement caractérisé dans le premier épisode- ou bien celui du « clan Lombardo ». Ce qui est nouveau avec *Montecristo*, c'est la polarisation de l'espace. La convergence des lieux de paix ou l'éclatement, la dispersion de l'espace pour celui des « méchants » constitue la dynamique de la série, un va-et-vient incessant entre ordre et désordre. L'espace devient un lieu de passage initiatique pour Santiago qui acquiert, de par la fortune que lui a laissée Ulises- un nouveau statut social : des nouveaux codes sociaux, des nouvelles valeurs pour un nouveau rapport au monde. On pourrait comparer ce cheminement dans l'espace à un nouveau rapport social.

La ville : La deuxième séquence du premier chapitre marque un contraste frappant avec la première. Elle commence sur un fondu enchaîné, avec une musique beaucoup plus rythmée, apportant du dynamisme à la présentation de cette nouvelle unité narrative. On voit tout d'abord un plan large sur une ville puis différents plans *cuts* très courts montrant des éléments symboliques et reconnaissables pour le public argentin [*Puerto Madero/la plaza del Obelisco/el Obelisco/panneau d'autoroute indiquant : Autopista Buenos Aires-La Plata/l'avenue 9 de Julio*]

Les couleurs sont plus chaudes, les images plus précises, la musique distille un autre rythme. Avec ce « nouveau début », d'une certaine façon, nous changeons complètement d'atmosphère. Le spectateur peut se détendre, il est face à un univers familier, tout à l'air de bien commencer.

El *barrio* : La troisième séquence du premier chapitre s'ouvre sur un plan large d'un *barrio* de Buenos Aires, modeste, verdoyant, paisible. Marcos se rend chez Laura pour discuter avec elle. Il s'agit là d'un plan extérieur mais doublement extérieur puisqu'on est à la périphérie de la grande ville. Le *barrio* fait référence à un lieu assimilé pour le public argentin à un espace connu. Le *barrio* est un lieu plutôt neutre, comme la transition d'un niveau social à un autre, entre la propriété de Santiago et celle d'Alberto.

La propriété d'Alberto/Marcos (clan Lombardo) : Propriété luxueuse. Dès les premières séquences, s'ouvre sous nos yeux une grande salle à manger, des tableaux, un piano, d'un pupitre ainsi que des partitions de musique, un large canapé blanc, et un d'escalier. Le décor est baigné dans une lumière du jour, chaude, orangée qui colore les colonnes de marbre. La caméra fait un large balayage horizontal pour nous présenter à la fois le lieu mais aussi la condition socio-économique du personnage qui l'occupe. Il s'agit d'Alberto Lombardo, un personnage représentatif de l'oligarchie argentine. Dans la séquence 12 du premier épisode, la caméra est placée derrière le sofa. Dans le fond de l'image, on peut voir des personnes réunies, en train de dîner. Alors que dans les *telenovelas* que nous avons pu voir, les scènes commencent par des plans généraux, la plupart du temps à hauteur d'homme et en plans fixes, ici, la caméra filme de plus bas, et se déplace lentement pour se focaliser sur les visages des personnages ; Se plaçant derrière eux parfois ou bien les filmant de profil, cela donne une esthétique davantage proche du cinéma, comme nous l'avons précédemment évoqué.

Nous sommes à présent près de la table du dîner. Une *mucama*³⁰⁶ sert du vin rouge dans les coupes d'Alberto et Marcos. Ces détails indiquent la position sociale des personnages.

La maison de Marcos est toute aussi fastueuse : La séquence 28 s'ouvre sur une salle à manger bourgeoise de style moderne. En fond, un morceau de musique classique,

³⁰⁶ En général désigne l'employée de maison. Diminutif de « *mujer cama* », celle qui avait sa chambre dans la maison de ses patrons. La *mucama* peut également signifier la femme de chambre d'un hôtel.

dans l'appartenance à une classe aisée. Les plans *cuts* montés dans un rythme accéléré puis ralenti donnent une dynamique hachée à l'image. La caméra fait un tour rapide de cet espace clair, comme pour nous le présenter puis s'arrête sur des détails –la table, une chaise, un tableau- puis se fixe sur un fauteuil rouge dans lequel on voit Marcos, une coupe de vin rouge à la main. Ces espaces décrits vont être les lieux définis par les personnages qui les occupent.

La maison d'Helena et Lisandro : Elle représente la maison typique d'une famille argentine de classe moyenne. Les éléments qui la composent nous permettent de l'affirmer: [un vieux transistor (celui à travers lequel Lisandro écoutera du tango dans plusieurs épisodes/ une *pava*³⁰⁷/ de nombreux tableaux représentant des natures mortes ou des animaux /de vieux meubles en pin/ les murs sont tapissés et le sous-basement font penser aux maisons modestes des années 60]. La séquence s'ouvre sur le plan large, intérieur, sombre, d'une demeure modeste. La caméra se trouve déjà à l'intérieur et filme depuis une autre pièce dont la porte est entrouverte. Elle est l'œil intrusif, celui qui est dedans, à l'intérieur, derrière un meuble, une porte, c'est celle qui dissèque l'espace ainsi que les situations qui s'y déroulent.

Le bureau du juge Horacio: Grande maison bourgeoise antique et luxueuse filmée en contre-plongée ce qui donne de la puissance aux personnages. Dans la pièce, on peut apercevoir le tableau de San Martín, des *escudos nacionales* (armureries nationales), un lustre luxueux au plafond, très haut, des rideaux de velours rouge, des meubles en bronze et sur le bureau, un drapeau de la République d'Argentine.

³⁰⁷ Où on fait chauffer l'eau pour le *mate*

Les lieux de fête : Supposément espaces de détente et de divertissement, les lieux de fête sont, dans ce premier épisode, des lieux où se trament les pièges qui se développeront tout au long de la série. En effet, c'est lors de la première fête que le « clan Lombardo » commence à se former. Luciano et Marcos, jaloux et de la réussite de Santiago pour le premier, et de sa relation avec Laura pour le second, commencent à se rapprocher. Santiago et Laura annonce leur futur mariage. Il fait nuit. La Scène est sombre, comme annonciatrice du piège qui attend les héros. La caméra, par plans saccadés, part du haut puis descend, passe rapidement sur les invités et vient s'arrêter sur le visage, haineux de Marcos. Elle est partout, elle balaye d'un côté à l'autre de la scène. Personne n'a l'air d'être épargner par ce qui semble arriver. L'espace, qui est censé représenter une fête, agit en fait comme un lieu angoissant, clos dont personne ne semble pouvoir s'échapper. Sauf les deux amoureux qui s'isolent mais l'œil de Marcos les a vus, ils sont menacés. La deuxième soirée (séquence 19) est une fête mondaine où se trouve le Juge Horacio mais aussi Luciano -musique jazz, les invités, très chics, buvant du champagne- Cependant, c'est lors de cette soirée qu'Horacio sera attaqué et frappé à mort.

Les espaces cubiques : La séquence 15 se déroule à l'aéroport d'où partent Marcos et Santiago pour le Maroc. La structure de cette scène est des plus simples : le travelling permettra de se focaliser sur les deux héros, s'acheminant vers le *check-in* de l'aéroport d'où Santiago et Marcos partent pour une compétition d'escrime au Maroc, suivis par la caméra, s'approchant à nouveau des deux héros. Entre ces deux mouvements en miroir, on peut voir une série de travellings circulaires, de champs contre-champs et de légers mouvements de recadrages sur Laura, filmé du plan moyen au gros plan. La scène suivante est intéressante du point de vue de la composition de l'image. C'est la scène durant laquelle Alberto et Horacio se retrouvent dans les toilettes publics de l'aéroport (ils accompagnent tous deux leurs fils respectifs) et où Alberto menace subtilement Horacio quant au sujet du dossier sur lequel il travaille. Premièrement, on voit Horacio

face au miroir. Comme dans de nombreuses scènes de la série, ces jeux de miroir et de dédoublement sont fréquents.

On passe donc du plan sur le reflet de Horacio dans ce même miroir, au plan serré sur ce dernier, dans un mouvement rapide de la caméra. Le spectateur se retrouve alors confondu entre ce qui est réel –qui appartient au récit de la fiction- et ce qui ne l'est pas, ce qui n'est que le reflet de la réalité. Dans le miroir, on voit apparaître Alberto, debout, sur de lui, le visage fermé, menaçant. La composition de l'image est cubique. Le quadrillage formé par le carrelage qui recouvre les murs de la pièce constituent les lignes verticales et horizontales qui vont donner une impression cubiste de la scène. La couleur, blanche, presque éblouissante, donne une impression d'irréalité, comme si la scène que nous décrivons était complètement hors de la série. Les plans très serrés sur chacun des personnages accentuent la sensation d'enfermement et d'oppression. Horacio est pris au piège. Les différents encadrements, les surcadrages forment une mise en perspective, une mise en abyme de la scène.

Dans la séquence 25, on découvre Horacio allongé sur un lit d'hôpital. Le travelling lent filme le visage puis le corps immobile du Juge. On entend le bruit des machines. La composition. Au pied du lit, on entraperçoit une silhouette obscure. Puis, nous voyons un plan très serré de Lisandro, habillé en médecin, qui se rapproche du visage d'Horacio. Là encore, le plan est séparé en deux entre le profil en très gros plan du Juge tourné vers la droite, et au dessus de lui, le visage mi ombre mi lumière de Lisandro qui le regarde avec haine (le regard tourné vers la gauche). Puis la caméra filme en plongée, on voit Lisandro par métonymie (sa main) poser sa main sur le visage d'Horacio et le fait « taire » à jamais. Intervention de musique classique, de violons. Ensuite un plan en contre plongée totale, depuis le sol, on voit tomber le rosaire de Sara sur le sol. Enfin, on entend le « bip » de l'activateur cardiaque qui ralenti pour s'arrêter. Dans cet espace encombré de machines, de câbles, de lignes de fuite traversant l'espace de part en part, nous sommes face à surface cubique et déshumanisée.

Il est à noter ici que ces espaces que nous avons décrits comme « cubiques » apparaissent dans les scènes évoquant la mort, la mise à mort, ou parfois le combat. Il serait hasardeux d'avancer ici que ce décor composé de machines ou bien de lignes droites sont la représentation d'un traumatisme passé, tout au moins peut-on en conclure qu'il donne une impression infernale et angoissante de l'espace, et par extensions, de la mort.

De ces espaces diversifiés surgit la représentation assez proche du réel de la société argentine. Les lieux, les univers connus, familiers des spectateurs vont rapprocher ce dernier pour finalement l'amener au plus près de la fiction. Si *Montecristo* incorpore dans son récit des faits qui appartiennent au réel, sa représentation esthétique appartient également au réel : nous ne sommes plus face à une série qui propose des décors édulcorés, artificiels, préfabriqué. Nous sommes au contraire au cœur même de la ville, dans les maisons, dans un bureau fédéral qui paraît être authentique. La *telenovela* se prendrait-elle au sérieux ? Ou est-ce là une façon de donner plus de poids au discours –nouveau discours- qui nous est proposé ?

3.3.3. Un espace divisé entre ascension et régression

Le premier dédoublement de l'espace a lieu dans la deuxième séquence, quand la caméra, après avoir fait un balayage de salle à manger de la maison d'Alberto, vient se poser sur la table basse, vitrée. Le reflet qui apparaît alors dédouble ainsi l'image en deux. Cet effet de miroir, relativement fréquent dans la série, donne une seconde dimension à la réalité qui nous est dépeinte. Cet effet de miroir, la plupart du temps de façon verticale, n'annoncerait-elle pas, comme nous l'avion précédemment analysé, un dédoublement du discours, des faits présentés ?

Dans la dernière séquence du premier épisode, on voit apparaître Sara dans le cimetière où est enterré Horacio. L'image est clairement séparée en deux : en effet, la caméra filme en plan large la scène depuis la *boveda* et le reflet du marbre crée un dédoublement de l'image. Sara, en *voix off* revient sur le passé ainsi que sur

l'enterrement du juge Diaz Herrera: le montage alterné et saccadé de plans en noir et blanc montrant les visages des personnes durant le jour de l'enterrement du Juge produit également un effet esthétique de *flash back*. L'idée du reflet, de dédoublement, on le retrouve matérialisé dans l'œuvre par des miroirs. Dans les scènes que l'on vient de décrire plus haut, par ces jeux de lumières et de reflets.

Ajoutons également l'importance, dans notre objet d'étude, du mouvement. En effet, les déplacements des personnages d'un espace polarisé à un autre au fur et à mesure des bouleversements narratifs sont très fréquents. Il semblerait que les lieux représentés soient polarisés en deux pôles : l'un « positif », l'espace des « bons », et l'autre « négatif », celui des « méchants ». C'est le spectateur qui, à travers les actions des personnages, est conduit tour à tour d'un espace à un autre, et le définit petit à petit, au fil de la montée de l'intensité dramatique comme espace polarisé. Les plans rapprochés et les surcadrages (filmés dans des encadrements de portes très souvent) enserrent le personnage, comme prisonnier entre deux espaces. Le spectateur, encore une fois, est assigné tour à tour du côté des « bons » ou des « méchants ».

Ainsi, on peut dire que la stéréotypisation des personnages, de leur rôle dont ils sont les porteurs, ne s'applique pas seulement à eux mais, d'une certaine façon, vient aussi contaminer les lieux qui ne sont plus neutres. Ils entrent eux aussi dans cette monopolisation massive du bien et du mal.

Les couleurs qui prédominent sont le rouge, le jaune et l'orangée, la lumière est beaucoup plus claire et les portes toujours grandes ouvertes. Il n'y a d'ailleurs aucune clôture, aucun portail qui pourrait empêcher l'accès à l'intérieur de la maison. L'espace est ainsi plus aéré, ce qui le différencie de la maison d'Alberto. Filmé en plans plus serrés, on a une sensation d'étouffement, d'asphyxie dès lors que la caméra pénètre les lieux. Et cette sensation se renforce à mesure qu'avance l'histoire.

La série comporte également de nombreux plans montrant des sentiers, des chemins, ou des routes. Ces plans sont soit insérés dans le récit entre deux scènes faisant office de raccord, soit il s'agit de séquences en voiture ou de courses poursuivies. Ces

sentiers sont la plupart du temps filmés de façon à partager spatialement le cadre en deux, matérialisant ainsi une dichotomie.

On pourrait rapprocher l'étude du déplacement de Santiago (Maroc-Argentine) à cette remarque sur les sentiers comme symbolisant une frontière. On parlera donc, au niveau symbolique, de passage plutôt que de cheminement. Cette idée de franchissement est renforcée par une série de plans et de gros plans sur des portes. Elles apparaissent soit en *plans cut* pour raccorder deux séquences, soit en gros plans s'attardant ainsi sur l'impuissance et l'impossibilité pour les protagonistes de franchir un seuil. Ces nombreux plans montrant des portes closes laissent apparaître un monde figé et scellé, celui de la maison d'Alberto. Ce dernier contribue ainsi à créer autour de lui un univers clos et aliénant. Ces nombreuses portes fermées et pratiquement toujours infranchissables sont les stigmates de cette aliénation physique.

Dans *Montecristo*, la transgression des règles imposées par une société qui jusque là confisquait la parole ne peut alors passer que par la dissimulation et le mensonge. Ainsi, il apparaît dans la narration une dialectique entre ce qui est montré et ce qui est caché, ce que l'on voit et ce qu'on l'on cache. De l'opposition aux règles, surgit la transgression de celles-ci, par le secret. Ce qui est nouveau ici, c'est la polarisation de l'espace. La convergence des lieux de paix ou l'éclatement, la dispersion de l'espace pour celui des « méchants » constitue la dynamique de la série, un va-et-vient incessant entre ordre et désordre. L'espace devient un lieu de passage initiatique pour le « clan Santiago » : des nouveaux codes sociaux, des nouvelles valeurs pour un nouveau rapport au monde. On pourrait comparer ce cheminement dans l'espace à un nouveau rapport social.

Cette symbolique du miroir prend également une autre signification. En effet, comme nous le verrons plus précisément dans le chapitre 4, les années 2000 marquent un tournant dans l'évolution socio-économique du pays. Si la décennie précédente, années durant lesquelles l'économie se maintenait dans un périlleux équilibre « peso-dollar », la crise de 2001 marque une rupture fracassante avec l'illusion apportée par le

néolibéralisme. Les nombreux reflets, que l'on retrouve très souvent dans l'œuvre, ne révéleraient-ils pas, alors, l'image que certains argentins avaient d'eux-mêmes, une illusion entretenue par le discours officiel et les politiques économiques ? Enfin, ce miroir, matérialisé dans l'œuvre, ne serait-il pas, par conséquent, le difficile réveil d'une société bercée de leurre, au matin de décembre 2001 ?

3.4. Temps et mémoire, un retour providentiel sur le passé

3.4.1. Chronologie interne de l'œuvre

3.4.1.1. Le temps chronologique :

L'histoire commence en 1995, à Buenos Aires en Argentine. Santiago Díaz Herrera, un brillant avocat a tout pour être comblé : une famille aimante, un père exemplaire et une femme qu'il aime plus que tout et avec qui il compte très bientôt se marier, Laura Ledesma. Il est également le fils d'un homme d'affaires puissant, Alberto Lombardo. Ce dernier recèle un passé obscur de médecin dans une centre de détention clandestin qui fonctionnait durant la dernière dictature militaire en Argentine (1976-1983). Quand le père de Santiago, le juge Horacio Diaz Herrera, défenseur des Droits de l'Homme est sur le point de rouvrir une investigation qui met en cause Alberto, ce dernier décide de tuer le juge ainsi que son fils, Santiago.

Le premier assassinat a lieu à Buenos Aires, et le deuxième est supposé être à la charge de Marcos, lors d'une rencontre internationale d'escrime au Maroc à laquelle participent les deux amis. Mais le projet prévu par Alberto ne fonctionne pas comme prévu et Santiago ne meurt pas, il est conduit dans une prison marocaine, ce qu'ignore Marcos qui quitte le pays en informant Laura de la mort de Santiago. Cette dernière sombre dans une profonde dépression et après une tentative de suicide, elle trouve le réconfort auprès de son ami Marcos et finalement, accepte de l'épouser. Mais Laura porte l'enfant de Santiago. Le jeune Matías grandit auprès de Marcos qu'il croit être son véritable père.

Dix ans plus tard, en 2006, Santiago réussit à s'échapper de prison en se faisant passer pour mort à l'occasion d'un incendie. Il atterrit sur une plage en Espagne et recueilli par Victoria, une chirurgienne qui se chargera de lui reconstituer le visage, semi brûlé lors de l'incendie. Cette dernière, exilée en Espagne et dont les parents ont été séquestrés lors de la dernière dictature militaire en Argentine, doit rentrer au pays car elle est à la recherche de son frère, né dans une maternité clandestine. Santiago quant à lui, apprend la mort de père assassiné dix ans plus tôt et décide lui aussi de rentrer en Argentine pour le venger. La relation entre Santiago et Victoria grandit peu à peu, avec leur soif commune de vérité et de justice.

De retour en Argentine, Santiago se confronte à la dure réalité : Laura est mariée à Marcos et ils ont un fils. Il vit cela comme une trahison et refuse de revoir Laura. Santiago constitue son « clan » composé de son ami León Rocamora, de Victoria Saenz, Ramon Ortega et Sara Caruso. Ensemble, ils élaborent un plan de vengeance qui vise à faire perdre toute sa fortune à Alberto Lombardo, découvrir ce qu'il cache de son passé douteux et réunir les preuves suffisantes dans le but de le soumettre à la justice lui ainsi que son fils Marcos et ses avocats immoraux, mais également Lisandro Donoso, le bras droit d'Alberto durant l'époque de la dictature militaire.

Parallèlement, deux cheminements vont se croiser Victoria est à la recherche de son frère (ou de sa sœur). Laura, quant à elle, apprend par Elena, la femme de Lisandro, qu'elle a été adoptée et se met donc elle aussi en quête de sa propre identité. Grâce aux preuves d'ADN et au travail de recherches menées par Victoria, les deux jeunes femmes se retrouvent donc au siège des *Abuelas de plaza de mayo* et découvrent qu'en réalité, elles sont sœurs. Laura rejoint donc le « clan Santiago » et quitte Marcos pour retrouver Santiago, qu'elle n'a jamais oublié. Elle lui avoue également qu'il est le père de Matias.

Les deux clans s'affrontent dans des guerres directes et périphériques, mêlant manœuvres politiques, séquestrations de personnes, diverses manigances qui aboutissent à l'affrontement direct entre Marcos et son propre père, Alberto, qu'il tuera sous les yeux de Santiago. Enfin, le duel final entre les deux anciens amis d'enfance

devenus les pires ennemis prend fin avec la mort accidentelle de Marcos dans une usine désaffectée, lors de leur dernière confrontation.

3.4.1.2. Le temps narratif

On peut distinguer, dans *Montecristo*, plusieurs temps du récit : l'ordre suivant lequel se déroulent les actions, la durée qu'elles ont, leur rythme ou même la fréquence à laquelle elles se répètent. L'organisation du récit n'est pas linéaire. De plus, le discours des personnages introduit une structure plus complexe avec des analepses : les personnages évoquent des faits qui se sont passés, dont les conséquences se retrouvent dans le temps présent, le temps dans lequel se déroule l'action. Ces faits vont conditionner ce présent. Cela fait surgir un autre ordonnancement chronologique qui se superpose sur la linéarité du récit. Il y a donc un double fil temporel.

On peut également noter certaines anticipations des actions quand, toujours dans le discours, les personnages racontent ce qui va se passer par la suite, soit par hypothèses émises de leur part, soit parce qu'ils ont des éléments qui permettent de certifier leurs dires.

On peut distinguer, au cours des épisodes, plusieurs ellipses temporelles, quand certains événements sont passés sous silence et que le spectateur peut alors supposer ce qui n'est pas montré. Cependant, l'ellipse temporelle se transforme en un sommaire qui résume en quelques minutes dans le chapitre 97 quand Victoria ouvre la boîte de souvenirs de son enfance. On joue alors sur un effet de ralenti et un son extradiégétique qui est la bande-son originale de la *telenovela*, elle aussi dans une version ralentie, et des effets de « flou » dans l'image.

L'écrivain Jean MOTTET, auteur de *Série télévisée et espace domestique : la télévision, la maison, le monde*, explique la théorie selon laquelle avec la télévision, les structures narratives changent, surtout en ce qui concerne le cadre spatio-temporel. Bien que l'étude de J. MOTTET soit faite à partir de *soap operas* et non de *telenovela*, il me semble intéressant de voir en quoi consistent ces modifications :

« (...) au cinéma, quel que soit le poids de réalité de l'image, sa proximité au monde, la puissance narrative du film contraint la forme perceptible du temps à se glisser dans les structures narratives fictionnelles [...] La situation est tout autre à la télévision où le temps se plie au contraire avec réticence aux lois de la narration fictive pour se fondre dans un temps social, un temps de la vie et du monde. Nous obtenons alors une autre temporalité, une autre façon de penser et de dire le temps, un type de récit appartenant à une autre tradition narrative, moins prestigieuse que les arts narratifs, mais tout aussi centrale dans nos sociétés ».

Qu'il s'agisse de *soap operas* ou de *telenovela*, la stratégie est toujours la même : établir un contact avec le spectateur et le plonger dans un éternel présent, celui de la durée des actions. Alors que pour d'autres *telenovela*, si on regarde attentivement l'insertion dans chaque début d'épisodes, on s'aperçoit que l'entrée « en matière » se fait en douceur, on constate que dans *Montecristo*, cette insertion est beaucoup plus abrupte. Nous parlerons alors plutôt d'une immersion « in media res », tant la vitesse à laquelle le spectateur se retrouve plongé au cœur de l'action est particulièrement succinct.

Montecristo échappe aux lois habituelles de la narration des *telenovela*, notamment dans ses rapports avec la durée des actions ou les débuts et fins de séquences. En maniant avec prudence le terme, nous parlerions toutefois ici d'une certaine forme de violence visuelle ou du moins un bouleversement abrupt du pacte narratif qui donne à *Montecristo* sa spécificité et suscite son questionnement.

Cependant, dans le premier chapitre, de la même façon que le sous-titre annonçait le lieu –Maroc–, un autre sous-titre donne également une indication temporelle : « 2006 ». On peut alors se demander à quel temps cela fait référence. Est ce le temps de la narration, du récit ? Celui de l'énonciation ? Est ce le temps réel ? On sait justement que la série a été diffusée durant l'année 2006. Cela va donner une nouvelle dimension à l'association entre temps fictif et temps réel.

Dans le monologue de début, et comme nous en avons fait l'analyse dans la deuxième partie, l'introduction du passé simple (en français du passé composé « je suis revenu ») « Volví » marque une opposition très nette entre le passé et l'action qui se

déroule dans le récit. Nous parlons ici d'un passé qui remonte à 1995. Ce verbe, cité dans le monologue par le protagoniste, porte en lui les marques d'une idée de déplacement dans l'espace. Comme si le héros possédait en quelques sortes tout l'espace. Il revient au continent latino-américain alors qu'il était sur le continent africain. Il possède cet espace entre les deux continents. L'idée implicite est ce va-et-vient entre ce que l'on définissait, au XVII^{ème} Siècle comme le vieux continent et le nouveau monde. Mais alors, ici, le point de vue serait inversé. Cette fois ci, c'est le personnage qui part de ce qui était le nouveau pour aller vers le vieux continent puis revient vers l'Amérique Latine, d'où est énoncée l'action. On peut donc dire en ce sens qu'il fait le voyage inverse. Son point de départ, l'Argentine, constitue pour lui sa référence, de là où il parle. Cet « ailleurs » des colonialistes devient la référence du point de vue de l'énonciation et la référence du sujet culturel, celui qui regarde la *novela*. Le déplacement N/S se transforme en S/N. Le protagoniste, maître de l'espace est également ici maître du temps. C'est lui qui peut contrôler d'une certaine façon son retour dans le présent.

Montecristo commence ainsi avec une fragmentation de la temporalité entre un passé récent (1995) et le présent de la narration (2006). Cependant, il convoque également un passé plus lointain qui est celui des années 70. Dès le premier épisode, en effet, le spectateur est corrélativement plongé dans l'action qui se déroule sous son œil attentif mais également au cœur du problème, au cœur de l'histoire. Dans son ouvrage *L'Analyse morphologique du récit*, Paul Larivaille décrit un type de schéma narratif qui est le schéma « quinaire », schéma qui a d'abord été utilisé pour décrire la structure élémentaire des contes. Il propose ainsi cinq moments de la narration : la situation initiale (le décor est planté, le lieu et les personnages introduits et décrits), la complication (perturbation de la situation initiale), l'action (les moyens utilisés par les personnages pour résoudre la perturbation), la résolution (qui est la conséquence de l'action) et enfin la situation finale (résultante de la résolution, elle rend l'équilibre final possible).

Dans l'approche narratologique de l'œuvre, il semblerait donc que dès le début de l'histoire, les personnages soient plongés dans la perturbation, avant même que le décor, les lieux ou les personnages ne soient exposés.

Que faut-il en conclure? D'abord, qu'il y a une interaction entre l'objet et le sujet, qui modélise la réalité à travers le prisme de sa propre perspective ; Ensuite, qu'il y a une interaction entre le sujet qui produit la *telenovela* et l'objet qui se retrouve alors marqué par cette même réalité du sujet. Ainsi, à travers ces deux perspectives, celle du sujet réceptif et celle du sujet producteur, ne pourrait-on pas établir un portrait du sujet culturel ? La dichotomie que l'on voit dans l'œuvre ainsi que cette forme de dualité entre dominant et dominé pourrait également n'être autre que les marques d'une dualité qui se retrouvent au sein même de la population argentine.

Ce chapitre a permis de dégager que *Montecristo* se démarque, de par les aspects que nous venons d'analyser, d'un certain modèle classique de *telenovelas*. Nous avons également pu définir la dynamique de l'œuvre, entre ascension et régression. Deux conclusions au moins s'imposent. D'abord, qu'après un profond travail d'analyse du texte, nous avons mis en évidence une dialectique entre dominant et dominé.

Ensuite que les marques du sujet culturel se retrouvent dans le discours des personnages. Ainsi, nous pouvons en conclure que *Montecristo* est la mise en scène, quotidienne d'une double réalité : la première, celle que le texte nous montre à première vue, celle d'un monde édulcoré où l'amour triomphe in fine. La seconde, celle qui se dévoile après l'analyse, lorsque l'on glisse de plus en plus profond dans le texte et qu'apparaît alors la réalité du sujet culturel argentin.

3.4.2. Le temps réel, les années 2000

Revenons alors sur les années 2000, moment historique décisif dans le processus de transformation du pays. Le 24 octobre 1999, après dix ans de gouvernement ultralibéral présidé par Carlos Menem, Fernando de la Rúa, (coalition de centre-gauche), est élu président ; cette élection suscite un espoir, cependant, au mois de novembre 2000, un Plan

d'austérité drastique est mis en place en Argentine. Juillet 2001 marque la première Rencontre nationale des mouvements *piqueteros*. Le représentant de la CGT (Hugo Moyano) est conspué. La rupture avec le syndicalisme péroniste est consommée. Le 30 Juillet 2001, la loi du « déficit zéro » est promulguée. La dette extérieure atteint 141 milliards de dollars. Le chômage touche 18,3 % de la population en octobre, on compte 14 millions de démunis sur 36 millions d'habitants. A mois de novembre 2001, un Septième plan d'austérité en trois ans est lancé, la dette extérieure atteint les 132 milliards de dollars, l'Argentine s'enfonce dans la crise.

Le 1^{er} décembre 2001, Le gouvernement impose le *corralito* qui institue la limitation des retraits bancaires des particuliers à 250 dollars par semaine. Les classes aisées évacuent leurs capitaux du pays en toute hâte. Le 5 décembre, le FMI refuse à l'Argentine un prêt de 1,3 milliard de dollars. Le 18 décembre, Les ouvrières de Bruckman, à Buenos Aires, prennent le contrôle de l'usine, abandonnée par les patrons. Les 19 et 20 décembre 2001, la tension est à son paroxysme : Le peuple envahit les rues de Buenos Aires pour réclamer l'abrogation du *corralito*. L'état de siège est déclaré. C'est ce que l'on nommera *l'argentino*. Cet affrontement avec la police fera 32 victimes mortelles. Le mouvement entraînera la démission du ministre de l'Économie le 20 décembre ainsi que la démission du président Fernando de la Rúa le 21 décembre et la nomination à la Présidence de Rodriguez Saà, qui démissionnera à son tour le 31.

L'Hiver 2001-2002 voit apparaître l'explosion du mouvement populaire dans tout le pays. La renaissance des organisations piqueteras, apparues à l'origine en 1996. Les piqueteros dressent des barrages routiers pour réclamer du pain et du travail. C'est également à cette époque que naissent les « assemblées populaires » dans les quartiers de Buenos Aires, instituant une forme de démocratie directe potentiellement concurrente du pouvoir d'État. Des dizaines d'entreprises abandonnées par le patronat sont occupées et remises en marche par les travailleur(se)s. Le 2 janvier 2002, Eduardo Duhalde est élu président par le Congrès. Le 6 janvier 2002, la « Loi d'urgence » économique est promulguée, ce qui entraîne une dévaluation du peso (- 20 %). Le congrès vote également la suppression de la parité peso-dollar. Le 23 avril 2002, Le nouveau ministre de l'Économie démissionne.

Les négociations avec le FMI, le G7 et la Banque mondiale échouent. Ce n'est que le 2 décembre 2002 que sera levé le corralito. Le 16 janvier 2003, est signé l'Accord transitoire entre l'Argentine et le FMI, portant sur l'octroi d'un crédit de 2,9 milliards de dollars et sur le rééchelonnement de la dette. Le 21 avril 2003, L'usine Bruckman est évacuée par la police, malgré la mobilisation populaire.

En avril 2003, dans la confusion, trois candidats issus du Parti justicialiste se présentent à la présidentielle : l'ex-président ultralibéral Carlos Menem (24% des voix), le centriste Rodriguez Saà (14%), enfin le porte-voix de la gauche du Parti : Nestor Kirchner (22%). Avant le deuxième tour, le 23 avril, Menem se retire de crainte d'être battu, et N. Kirchner est élu président. En août 2003, Nestor Kirchner fait abroger les lois d'amnistie des militaires responsables de crimes sous la dictature de 1976-1983. En septembre 2003, un autre Accord est passé entre l'Argentine et le FMI. Cet accord stipule que l'Argentine doit parvenir à un excédent budgétaire équivalent à 3% de son PIB pour rembourser la dette extérieure.

Le 10 mars 2004, Nestor Kirchner accepte de payer l'échéance de 3,1 milliards de dollars au titre du remboursement de la dette. En juillet de cette même année, le gouvernement autorise l'extradition de criminels de l'ex-dictature militaire. En septembre, l'ex-tortionnaire Alfredo Astiz est arrêté à Buenos Aires. Les procès impliquant les ex-tortionnaires de la dernière dictature militaire pour des actes aggravés et massifs de violation des Droits de l'Homme commis durant cette période, réalisés par la justice civile en Argentine commencent en 1985, sous ordre du Président Raul Ricardo Alfonsín. (Décrets 157-158) Les sentences annoncées à certains intégrants des trois premières juntas militaires condamnaient ces derniers à de lourdes peines. Cependant, ces derniers furent graciés en 1990 par le Président Carlos Menem. C'est seulement en 2003 que ces lois seront déclarées comme inconstitutionnelles.

3.5. De l'élaboration d'une mémoire vers la reconstruction d'une identité nationale

3.5.1. De la multiplicité des mémoires individuelles vers une mémoire collective

Le travail d'analyse de la série nous a permis de mettre en évidence le fait que la série convoque l'histoire du pays. L'analyse des marques d'un passé traumatisant que nous avons développée dans la deuxième partie, témoigne de l'incorporation d'un concept de mémoire par la convocation de l'histoire de l'Argentine. Cette réflexion pousse à nous interroger sur ce qu'était le concept de mémoire, employé souvent de façon imprécise ou amalgamé à d'autres idéosèmes³⁰⁸. La mémoire, c'est avant tout ce que l'on retient. Le fait de faire l'effort de ramener des souvenirs à soi dans une opération active qui demande travail et concentration. Cela passe souvent par des images fixes du passé. La mémoire, c'est ce que l'on garde. Selon la définition du CNRTL³⁰⁹, la mémoire est la « *faculté comparable à un champ mental dans lequel les souvenirs, proches ou lointains, sont enregistrés, conservés et restitués. Garder, recueillir, retrouver quelque chose* ».

La mémoire collective se définit comme la transmission d'une expérience partagée et (rappelée) collectivement par un groupe, qu'il soit étendu ou réduit. Mais le fait que chacun se souvienne depuis sa propre perspective, depuis son individualité, fait de cette expérience quelque chose d'ambigu. Chacun des souvenirs renvoie à la sphère originelle, à l'intimité de l'expérience personnelle. Les déclarations au procès d'Alberto et de Lisandro témoignent de cette « individualité » de la mémoire, du rapport personnel à un fait historique. Les déclarations de Victoria, celles de María sont donc des récits intimes et personnels de leur expérience. Mais pas seulement. En effet, Helena, elle aussi, évoque son passé avec Lisandro, Laura raconte son enfance, ses questionnements au sujet de ses parents. La question est donc de savoir s'il est possible de passer d'une multiplicité des expériences et des souvenirs, à une unicité de la mémoire dite « collective » ?

La question de savoir ce qu'est véritablement la « mémoire collective », renvoie

³⁰⁸ Nous qualifions d'*idéosème* le rapport entre articulateur sémiotique et articulateur discursif. En jouant les uns sur les autres ces *idéosèmes* transforment, déplacent, re-structurent la matière langagière et culturelle, la convoquent par le biais d'affinités ou de contigüités de structurations, programment le devenir du texte et sa production de sens. Edmond CROS, <http://sociocritique.fr/spip.php?article8>

³⁰⁹ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales

inévitablement à la problématique de la cohésion des groupes. La notion de mémoire collective résulte des études de Maurice Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire* (1925) et *La Mémoire collective* (1950). Avec ces deux termes « mémoire » et « collective », l'auteur démontre que chaque groupe organisé crée une mémoire qui lui appartient. Il ajoute que la mémoire individuelle s'appuie, dans un processus de remémoration et de localisation, sur les cadres résultant du social. Grâce aux études de cas, il démontre que c'est dans le sein de ces groupes sociaux ou familiaux que la mémoire collective est produite et partagée par ses membres. C'est pour cela que l'irruption, dans *Montecristo*, de plusieurs mémoires collectives qui appartiennent aux différents groupes qui composent la société argentine, dans notre cas, va constituer, au delà de la nouveauté du phénomène, une prise à partie du spectateur par le réalisateur. Ainsi, le processus d'identification que nous évoquions dans la première partie de ce travail mais également le phénomène de star système vont jouer un rôle primordial dans l'interaction entre le public et l'objet.

Jorge Antonio González insiste sur le fait que son étude de la réception ne peut se centrer uniquement sur la télévision elle-même mais plutôt se fonder sur une étude des relations sociales de convivialité dont l'unité domestique constitue le point de fuite de multiples trajectoires :

« Es la organización de sus relaciones internas y externas, su ubicación dentro de distintos tejidos de redes ideológicas y su relación, estructural e histórica, con diversos campos ideológicos lo que convierte o no a la familia en un determinado tipo de público y lo que funda la especificidad de los habitus, esos modos de construcción y reinterpretación semiótica que funcionan como esquema para percibir, actuar y valorar la realidad de los sujetos que conviven en familia »³¹⁰

La question serait alors de savoir quelles sont les relations internes et externes

310 GONZÁLEZ, J. Antonio. *El regreso de la cofradía de las emociones interminables. Telenovela y memoria en familia* (Le retour de la communauté des émotions interminables. Telenovela et mémoire en famille: C'est l'organisation de ses relations internes et externes et sa place dans différents réseaux idéologiques, sa relation structurelle et historique qui permet de convertir ou non la famille dans un type déterminé de public. C'est également ce qui fonde la spécificité des habitus, ses modes de construction et réinterprétation sémiotique qui fonctionnent comme un schéma pour percevoir, agir et appréhender la réalité des sujets de la famille) p. 271

qu'entretiennent les cellules familiales spectatrices de la série mais également où elles se situent, comme le dit l'auteur, dans le tissu de réseaux idéologiques qui leur préexistent. De plus, si les réflexions qui précèdent ont permis de mettre en évidence les relations étroites qui existent entre la sphère politique et la programmation télévisée, qu'en est-il alors des relations au sein même de la cellule familiale face à un thème qui traite la dernière dictature et touche, de ce fait, un des sujets les plus sensibles encore aujourd'hui ? Ainsi, la possibilité d'émergence d'un nouveau discours n'agirait-elle pas alors comme facteur de cohésion sociale ?

3.5.2. la représentation du Sujet Culturel³¹¹

Comme nous l'avons analysé dans la première partie de cette thèse, la réalité qui est racontée dans la *telenovela* classique est une réalité minimisée, simplifiée, et appauvrie, une réalité dont les schémas sont faciles à comprendre, où on n'a ni besoin de réfléchir ni de se poser des questions. Nous avons également souligné le fait que les *telenovelas* font partie d'un appareil d'état asservissant qu'est la télévision. Et ce discours passe bien plus facilement auprès classes populaires, premier public visé.

Alors comment comprendre *Montecristo* si ce n'est dans une transgression de la forme ? Une transgression qui apparaîtrait dans un contexte de reconstruction après une fracture sociale. Et comme nous l'avons vu, elle porte en elle une autre vision du monde moins simpliste, moins manichéen, une réalité dans laquelle les « bons » interagissent avec les méchants en se réappropriant leurs codes, une réalité qui pose des questions sociales profondes. Ainsi les personnages, auxquels les spectateurs s'identifient ne sont plus ceux qui suivent la règle, ceux qui respectent l'ordre établi, mais bien ceux qui les

³¹¹ Selon la définition d'Edmond CROS, la notion de sujet culturel précise les modalités de fonctionnement d'un sujet idéologique, son émergence, son histoire, sa nature, son impact sur la morphogénèse des produits culturels. Or, le « *Sujet idéologique* » est un sujet « aliéné » par un « déjà-là » idéologique inscrit dans les pratiques sociales et institutionnelles et d'abord dans le langage. *EL SUJETO CULTURAL, sociocritica y psicoanálisis (LE SUJET CULTUREL, sociocritique et psychanalyse)* Edmond CROS, Collection « *Etudes sociocritiques* », Editions du CERS, 2002

transgressent et pour certains, comme nous l'avons évoqué, agissent dans une forme de subversion à ces règles, en dynamitant le cadre dans lequel ils s'inscrivent pour en créer un nouveau. Ainsi Santiago, Laura ou Victoria n'hésitent pas à égratigner le vernis d'un discours pour en énoncer un autre. Ils sont dans la quête, dans le renversement d'une vérité énoncée pour aller vers d'autres valeurs comme celles de vérité ou de justice.

Parler de sujet culturel argentin présente néanmoins plusieurs défis. En premier lieu, se pose le problème d'analyser un sujet culturel comme instance qui intégrerait tous les individus d'une même collectivité selon la définition d'Edmond CROS. La deuxième question serait : « de quel sujet culturel parle-t-on ici »? Le terme a de multiples significations et, souvent, un sens difficile à limiter. Dans *La sociocritique d'Edmond Cros*, l'auteur nous explique :

« Le processus auquel ils sont soumis implique d'une part que ces divers sujets collectifs évoluent chacun à son rythme suivant la façon dont les uns et les autres s'articulent sur le Tout historique et, d'autre part, que ce même sujet culturel est appelé à traverser sans cesse de nouveaux sujets collectifs. [...]Le sujet culturel est donc un espace, ou un dispositif, où coexistent des déphasages et il fonctionne bien, au même titre que le Tout historique, autour de la coexistence de multiples temps historiques. Á ce titre, il est, lui aussi, géré par une dynamique du manque »³¹²

On peut dire que, dans une approche de la réception de la *telenovela*, le sujet culturel qui est convoqué est à la fois collectif et individuel. L'œuvre ne travaille que si elle est reçue par un sujet, et c'est en ce sens que je parle du sujet réceptif puisque c'est lui qui va faire « naître le sens » de son objet de lecture. De plus, à travers l'étude des origines du genre, on a pu constater que la *telenovela* réunit toute une mémoire collective de certaines pratiques culturelles en Amérique latine. Le sujet réceptif porte en lui les marques de la société dont il est issu – que ce soit les cadres sociaux ou les cadres mentaux- et de l'idéologie qui, non-consciemment, passent à travers lui. Deux conclusions au moins s'imposent. D'abord, nous voyons que de par son genre même –

312 CROS, Edmond, *Spécificités de la sociocritique d'Edmond Cros* in *La sociocritique d'Edmond Cros*, www.sociocritique.fr

celui de la *telenovela*-, et nous l'avons souligné à travers l'étude de l'intertextualité, modélise d'autres formes qui lui préexistent. En ce sens, il fait appel à la mémoire collective argentine, à son passé culturel à travers des objets culturels appartenant à la société argentine et ses modalités discursives. Ensuite, et c'est ce qui nous apparaît fondamental dans ce propos, *Montecristo* convoque également la mémoire collective historique. Le thème, encore douloureux aujourd'hui, de la dernière dictature militaire, sujet qui divise et passionne encore la société, se retrouve ancré dans un produit culturel ayant une grande portée. En ce sens, *Montecristo* récupère cette mémoire perdue.

Enfin, à travers l'étude de certains dialogues, nous avons vu que les personnages, marqués par leur réalité, ne peuvent échapper à la mémoire culturelle dont ils sont issus. Leur discours transforme et modélise la réalité tout en reproduisant l'idéologie qui les dépasse. *Montecristo* redistribue ainsi les marques du sujet culturel et prolonge la réalité qui l'enceint.

Nous sommes face à des éléments qui, certes peuvent se retrouver dans une grande majorité de la production littéraire latino-américaine au cours du XX^{ème} siècle. Mais ce qui est nouveau ici, c'est que ces éléments, la structuration de *Montecristo* vont à l'encontre des idées reçues sur la *telenovela*. On retrouve alors ce bousculement et cette subversion là où on ne l'attendait pas. Ainsi, on pourrait dire que cette forme d'art moyen, comme le dit P. Bourdieu, qui tend à reproduire, en creusé, l'idéologie, se retrouve, avec *Montecristo*, d'une certaine manière renouvelée.

“En dos palabras, nosotros no necesitamos ser choqueados porque nosotros ya estamos choqueados, y por eso estamos aquí. Y el resultado de ese shock es que hemos sido capaces de reconocer al otro, fundamentalmente a la víctima. Es más, lo que intento plantear es que lo que sucede en la relación entre víctima y victimario en las violaciones a los DD.HH. debe ser pensado como una ruptura del lazo de identificación con el otro. Y que paralelamente, lo que entiendo como Educación en Derechos Humanos, o incluso como educación a secas, es la construcción y mantenimiento de ese lazo y que por ende concibo:

- *A la educación: como un movimiento subjetivo, que puede ser pensado como el proceso de descubrimiento y apropiación de la relación con los objetos. Y tomo como objeto por excelencia, al otro.*

- *A los DD.HH.: como esa parte de la ética que, más allá de los vaivenes jurídicos, políticos, sociales y culturales, apunta a plantear un horizonte de resolución a las relaciones, siempre conflictivas, que se establecen entre los sujetos*³¹³.
-

3.5.3. Vers une quête identitaire

3.5.3.1. Victoria et la question de l'identité

" - Yo siempre soñé con encontrar el resto de mis padres pero la verdad es que siempre pensé que era una utopía...

-A pesar de todo debes sentir como una especie de calma, no? [...] Claro, recuperando los restos de tus padres, recuperas tu identidad completa."³¹⁴

Cette phrase prononcée par León Rocamora peut paraître atemporelle, universelle aussi car, prise hors contexte, il nous semblerait évident que l'on a tous besoin de bases solides pour se construire, des assises sur lesquelles s'appuyer, savoir de qui on est le fils ou la fille, dans quel roman familial on s'inscrit. Et ces bases constituent notre banque de données personnelles, individuelles avant tout, c'est notre histoire familiale. Elle est composée des souvenirs que l'on a. Quelque chose à soi. Dont on se souvient. De sa mémoire personnelle. Et puis composée aussi des rêves que l'on porte, qui nous tendent vers tel ou tel avenir, des supports à notre réalité, dans une idéalisation de son « moi », de son « je » particulier. Qui suis-je ? D'où je viens ? Ce sont là des questions des plus essentielles. Des questions qui nous sont communes à tous, au delà des cultures et au delà du temps. Notre carte d'identité génétique d'abord, puis

³¹³ Iplícjian, Thierry *Hacia la construcción del otro*, (1997) - <http://www.derechos.org/koaga/viii/1/iplícjian.html>, Ponencia para el "I^{er}. Seminario Taller sobre Educación en Derechos Humanos" organizado por Amnesty International, Sección Argentina, y el Instituto Interamericano de Derechos Humanos realizado en Buenos Aires el 19 y 20 de Abril de 1997. El texto está tomado de la conferencia oral sin correcciones posteriores.

³¹⁴ (J'ai toujours rêvé de retrouver les restes de mes parents mais en réalité j'ai toujours pensé que c'était une utopie.../Malgré tout, tu dois ressentir une certaine tranquillité, non ? [...] C'est sûr, en récupérant les restes de tes parents, tu récupères ton identité complète) Leon Rocamora et Victoria, dernier chapitre de *Montecristo*.

familiale, puis sociale se construit donc par extension depuis ce point départ, depuis notre arrivée au monde. Mais également sur un passé qui nous préexiste, celui de l'histoire familiale dans laquelle on est inscrit. Ainsi que dans un passé qui nous englobe, celui de l'histoire de son pays, ou de ses pays. De là d'où on vient. Et tout ceci fait de nous ce que nous sommes, dans le présent, dans nos choix, dans nos prises de décision, car même le déni est une décision de ne pas savoir. Le passé, c'est une carte d'identité individuelle indispensable.

Ainsi, quand Rocamora dit à Victoria « *recuperando los restos de tus padres, recuperás tu identidad completa* », il veut dire par là que ces vides laissés par le silence, les mensonges, les non dit, les secrets aussi, sont maintenant recouverts et ainsi, Victoria peut reconstruire le *rompecabeza* (puzzle) de son histoire et retrouver ainsi, son identité complète.

3.5.3.2. La représentation du discours des grand-mères de la Place de Mai

Dans le Chapitre 16, Victoria retourne dans la maison de son enfance et sort une boîte où sont conservés les souvenirs de son enfance avec en fond la musique de Charly Garcia, *Cuando comenzamos a nacer* (Lorsque l'on commence à naître). Lorsque, dans le même chapitre, elle revient du siège de l'association des Grands-mères de la Place de Mai, elle dit à Santiago: "*estoy rearmando el rompe cabeza de mi vida y... fui a la sede de abuelas y...un monton de veces fui. Y no pude entrar. Empezar de zero, revolver todo eso me angustia*". (Je recompose le puzzle de ma vie et... j'étais au siège des Grand-mères et... j'y suis allée tant de fois. Et je n'ai pas pu entrer. Repartir à zéro, remuer tout ça m'angoisse). Le terme « puzzle » parle bien de ce travail de « re-mémorisation » où le sujet est acteur de sa propre mémoire. Comme la société est actrice de la sienne, par extension.

On voit ici se dessiner deux modes de fonctionnement en relation au passé : le premier, quand Victoria et Laura s'obstinent à retrouver les morceaux qui leur manquent

pour leur vie et travaillent dans l'élaboration de leur propre mémoire ; la seconde, quand Alberto et Lizandro s'attellent à l'enterrer et s'obstinent dans leur silence. Ils sont la représentation d'une négation profonde de se « souvenir » du passé. Ces deux processus, que ce soit l'effort pour se rappeler, convoquer le passé ou la volonté de l'enterrer et par conséquent le malaise latent qui plane sur ce thème, sont la toile de fond que revêt encore aujourd'hui la société argentine.

La volonté féroce de taire ce passé est le témoin de la négation sociale. Le langage, dans son épaisseur, inclut les latences qui correspondent à la mémoire sociale et collective. Nous retrouvons, dans l'étude du discours, les empreintes d'une société dont le conflit social ne peut ni s'exprimer, ni se nommer.

“La novela “Montecristo” tuvo sobre los televidentes un efecto concreto ya que a partir de la historia de las hermanas separadas por el terrorismo de estado fueron varios los jóvenes que acudieron a “Abuelas de Plaza de Mayo” para volcar sus inquietudes y dudas sobre sus respectivas identidades. Las mismas Abuelas notaron que hubo una mayor concurrencia y lo adjudicaron a la novela...”³¹⁵

Le postulat de départ à ces travaux de recherche à savoir la question de l'identité et celle du sujet culturel, en tentant sans cesse de définir ou redéfinir cette même notion, nous ont conduit à confirmer l'hypothèse selon laquelle le sujet est en perpétuelle définition et en constante construction. Mais qu'il est avant tout nécessaire, comme nous avons pu l'entendre tant de fois, de connaître ses racines. Cette connaissance passe par un retour inévitable sur le passé, un passé individuel mais également collectif. Et ce retour, parfois difficile, pénible, obscur, troublant, parfois impossible, demande une participation active de la part du sujet. Et nous pensons que l'importance de la diffusion de *Montecristo* dans l'Argentine d'aujourd'hui à quelque chose à voir avec ce travail. C'est cette prise de

³¹⁵ Entretien avec Adriana, octobre 2010 : (La telenovela *Montecristo* a eu un effet concret sur les téléspectateurs car à partir de l'histoire des sœurs séparées par le Terrorisme d'État, il y eu beaucoup de jeunes gens qui se présentèrent à l'association “*Abuelas de Plaza de Mayo*” pour dissiper leurs inquiétudes et leurs doutes au sujet de leur identité. Les grand-mères elles-mêmes ont noté qu'il y eut une plus grande affluence au siège, et elles le relient à la telenovela ...)

conscience qui est, consciemment ou non, évoquée dans l'œuvre. Ce passé douloureux, qui aujourd'hui non seulement est narré mais qui de plus, est questionné, sondé, interpellé. La convocation de faits historiques ramène inévitablement au sein de la cellule familiale, si nous reprenons les termes de J.A. Gonzalez le thème de la mémoire. Et, dans un prolongement de cette réflexion, apparaît ensuite la question, inextricable, de l'identité. Dans un entretien suivi du questionnaire à Osvaldo réalisé en juin 2010, ce dernier, sur cette question, ajoute :

“Creo que la identidad es un proceso de construcción permanente que responde a un profundo proceso de auto-reconocimiento. No se trata sólo de saber de dónde se es; quienes son los padres de uno; a que familia se pertenece, sino también de quién siente uno que es; de cómo se reconoce uno a sí mismo; de cómo y porqué actúa de determinada manera. A qué responde nuestra conducta. La identidad está estrechamente relacionada con la memoria”³¹⁶

3.5.3.3. La représentation de deux relations au passé

Dans le Chapitre 16, que nous avons analysé plus haut, nous évoquons le travail de « re-mémorisation » où le sujet est acteur de sa propre mémoire. Si on prolonge ces réflexions, on voit ici se dessiner deux modes de fonctionnement en relation au passé : le premier, quand Victoria et Laura s'obstinent à reconstituer le puzzle de vie et travaillent dans l'élaboration de leur propre mémoire ; la seconde, quand Alberto et Lizandro s'attèlent à l'enterrer et s'obstinent dans leur silence. Ils sont la représentation d'une négation profonde de se « souvenir » du passé. Ces deux processus, que ce soit l'effort pour se rappeler, convoquer le passé ou la volonté de l'enterrer et d'être dans le déni, sont la toile de fond qui sous-tend encore aujourd'hui la société argentine et témoignent du malaise latent de la société sur cette question. Un peu plus tard, Alberto déclare :

« ¿el pasado doloroso más vale no recordarlo, no ?”

³¹⁶ (Je crois que l'identité est un processus de construction permanent qui répond à un profond processus d'auto-reconnaissance. Il ne s'agit pas seulement de savoir d'où on est ; qui sont nos parents ; à quelle famille on appartient, mais également à qui on a la sensation d'appartenir ; de comment on se reconnaît à soi-même ; de comment et pourquoi on agit de telle façon. A quoi répond notre conduite. L'identité est étroitement reliée à la mémoire).

Milena "debe ser muy doloroso porque cada vez que lo mencionan se para el mundo"

Alberto "¿la prudencia nos conduce al silencio, no crees?"³¹⁷

On pourrait alors se demander si le langage n'est pas le témoignage de la négation sociale. La langue a une épaisseur et inclut les latences qui correspondent à la mémoire sociale et collective. C'est peut-être ce que l'on retrouve dans cette étude de la négation : les latences d'une société dont le conflit social ne peut pas s'exprimer et que l'on ne peut pas nommer.

Nous nous sommes interrogés sur la portée sociale qu'avait cette identité qui apparaît dans la série. Il ressort des nombreux témoignages, des récits de vie mais également de l'observation des problématiques exposées dans la presse, qu'il s'agit là d'une question essentielle pour chaque individu et pour toute société. Nous affirmons également que de nombreuses problématiques corollaires ont, de près ou de loin, un rapport avec cette question. En effet, ce qui ressort des témoignages sont des interrogations, émises par les personnes interrogées, relatives à une recherche individuelle concernant une définition de sa propre identité. Il est d'ailleurs très intéressant de constater que dès que la parole est prise et assumée, les acteurs n'en finissent plus de « se dire », de se définir. Et dans cette société que nous définissons simplement comme divisée, on se définit par rapport à l'autre, comme par opposition. De cette opposition, naît le positionnement face aux faits évoqués et donc, par conséquent, ce positionnement va convoquer la mémoire collective. L'historien Tzvetan Todorov, affirme que « la représentation du passé est constitutive non seulement de l'identité individuelle –la personne présente est faite de ses propres images d'elle-même, mais aussi de l'identité collective ». Ainsi, la construction de l'identité est un va-et-vient entre l'expérience individuelle, la mémoire personnelle et collective.

³¹⁷ (Le passé douloureux, il vaut mieux ne pas s'en souvenir, n'est-ce pas ?/ce doit être très douloureux car chaque fois qu'on en parle, le monde s'arrête de tourner/la prudence nous conduit au silence, tu ne crois pas ?)

3.5.3.4. Les répercussions sur le public ?

Tout au long de l'analyse de *Montecristo*, nous nous sommes demandé si, à travers les aventures de Santiago, le public ne vivait pas, comme par procuration, une quête de sa propre identité. En effet, à travers le prisme de cette série, nous avons mis à jour, dès les premiers mois de travail, les premières pistes de réflexion sur ce sujet [la quête identitaire de Laura, celle de Victoria pour retrouver son frère, la problématique de la majorité des personnages au sujet de leur identité] mais également établi une stratégie de travail basée à la fois sur une démarche de recherches dans les archives concernant la période qui nous intéresse, en portant une attention toute particulière sur le présent, sur cette Argentine d'aujourd'hui et sur la société actuelle, de façon plus empirique.

Très vite, l'importance qu'avait eue la diffusion de *Montecristo* en 2006 est apparue comme frappante. La particularité de la série à rassembler son public autour de ce qu'il a de plus identitaire et de plus commun à savoir sa mémoire collective, faisait-elle de *Montecristo* une série unique en son genre ? Les visionnages, partiels, de différentes *telenovelas* apparues avant la diffusion de *Montecristo* mais également la recherche d'informations dans les archives de l'*Institut Espace pour la Mémoire* ont permis de dégager deux conclusions.

L'image mentale que nous avons pu nous constituer à la suite de ces deux années de recherches sur place illustre qu'en effet, la série *Montecristo* est pionnière dans cette nouvelle façon d'aborder le mélodrame que nous qualifions ici de « social ». Marcelo Camaño confirme:

*“Del 83 para acá, había sido imposible que una novela en la televisión, que la ficción habla de la dictadura, por ahí aparecían unitarios, testimoniales, habían unos personajes secundarios que volvían al país después de haber huido el Terrorismo de Estado, o que descubría que había sido apropiado pero era muy sustancial, no era el tema central”.*³¹⁸

³¹⁸ (De 1983 jusqu'à nos jours, il était impossible qu'une novela à la télévision, que la fiction parle de la dictature, parfois il y avait des *unitarios*, des témoignages, il y avait quelques personnages secondaires qui revenaient au pays après avoir fui le Terrorisme d'État, ou qui découvraient qu'ils avaient été illégalement appropriés, mais ce n'était pas la thématique centrale)

Ensuite nous affirmons que l'apparition de cette *telenovela* va donner lieu à d'autres séries "sociales", comme nous l'avons délibérément nommée précédemment. Ainsi, *Montecristo* a pu, d'une certaine manière, ouvrir la voie à l'incorporation de sujets sociaux, sensibles, réels dans la fiction et bien que ces dernières ne connurent pas le même succès massif que *Montecristo*, elles ont connu nonobstant un succès tout à fait notable auprès du public.

3.5.4. Mémoire et oubli

Il reste néanmoins un personnage significatif que nous avons évoqué dans le deuxième chapitre de notre analyse. Il s'agit de Leticia. Comme nous l'avons dit, Leticia est caractérisée par un état mental instable. En effet, cette dernière perd à de nombreuses reprises la mémoire. Ces changements apparaissent après des événements traumatisants qui ont lieu dans la série [dans le premier épisode, quand elle surprend la conversation d'Alberto qui met au point un plan d'exécution du juge Díaz Herrera et de son fils Santiago, à différents moments de la série durant lesquels les révélations sur son fils Marcos ou son ex mari Alberto sont insoutenables, puis à la fin, quand elle apprend que son fils Marcos va être mis en examen].

Si l'on prolonge alors les réflexions concernant la mémoire, il apparaît nécessaire d'inclure obligatoirement la notion de l'oubli. Les sciences humaines et sociales ne traitent, généralement, de l'oubli qu'en rapport avec la mémoire. En général, l'oubli est considéré comme une opposition à la mémoire, dans un creusé de celle-ci ou dans sa forme négative. Leticia ne symboliserait-elle pas finalement cette mémoire en défaut, en creusé, une absence de mémoire, l'insuffisance de la mémoire, ou bien la perte de la mémoire, résultat des simples déficiences ou défaillances de la mémoire. Tzvetan Todorov insiste sur ce « droit à l'oubli » :

« Il y aurait une infinie cruauté à rappeler sans cesse à quelqu'un les événements les plus douloureux de son passé ; et le droit à l'oubli existe aussi. Euphrosinia Kersnovskaia écrit, à la fin de son étonnante chronique illustrée de douze années passées au Goulag : « Maman. Tu m'avais demandé d'écrire l'histoire de ces « tristes années d'apprentissage ». J'ai accompli ta dernière volonté. Mais peut-être aurait-il mieux valu que tout cela tombe dans l'oubli (E. Kersnovskaia, Coupable de rien, Paris, Plon, 1994, p.253) » Jorge Semprun a raconté, dans L'écriture ou la vie, comment, à un moment donné, l'oubli l'a guéri de son expérience concentrationnaire. Chacun a le droit d'en décider. »

Si la mémoire est un moyen de lutte contre l'oubli, il importe de souligner dans le même mouvement que la vie sociale, comme la vie intime, a besoin d'oubli pour se poursuivre. Le philosophe Paul Ricœur propose la mise en place de la catégorie de l'oubli institutionnel. Il évoque un processus d'oubli inexorable qu'il convient de ne pas contrarier. On ne peut en effet se souvenir de tout. Sous peine de rendre impossible toute vie en société. Paul Ricœur parle ici d'un 'oubli de préservation', 'de conservation': quelque chose de fondateur est conservé, qui est l'inaccessible plutôt que l'ineffaçable. Une sorte de fondement commun constitutif.

Dans son ouvrage *La mémoire, l'histoire, l'oubli* le philosophe évoque *la mémoire empêchée* qui comprend toutes les formes étudiées par la psychanalyse, (Bergson, Freud) c'est-à-dire tout ce qu'on a éprouvé, appris ou su, et qui n'est pas disponible. C'est ainsi qu'il en arrive à l'idée d'un *oubli actif* mobilisé dans le récit, qui consiste à ne garder que des événements saillants qui sont autant d'épisodes. Il s'agit là d'un *oubli de sélection* ou *oubli de fuite*.

Dans *L'oubli et la mémoire manipulée*, l'auteur affirme :

« En effet, avant l'abus, il y a l'usage, à savoir le caractère inéluctablement sélectif du récit. Si on ne peut se souvenir de tout, on ne peut pas non plus tout raconter. L'idée de récit exhaustif est une idée performativement impossible. Le récit comporte par nécessité une dimension sélective. Nous touchons ici au rapport étroit entre mémoire déclarative, narrativité, témoignage, représentation figurée du passé historique » p. 57

L'oubli volontaire, celui qu'évoque le philosophe Nietzsche dans 'la Généalogie de la morale', est le pôle le plus actif de l'oubli. Il donne la possibilité de faire des promesses. On peut même envisager, dans cette perspective, un usage éthique de l'oubli parce que le passé n'est pas seulement ce qui est arrivé et dont on ne peut pas se défaire, c'est aussi la charge, la dette. Et s'en acquitter nous décharge du poids du passé.

3.5.4.1. Restitution de la *ESMA*³¹⁹: contre l'oubli

Le travail des scientifiques est la recherche de la vérité, celui des historiens est d'établir des faits, les comparer les uns avec les autres, chercher ceux qui seront davantage parlants que d'autres afin de produire du sens. Dans ce travail de recherches et d'analyse, notre but a été non seulement d'analyser les marques de l'idéologie qui sous-tend la *telenovela*, mais également analyser et mettre en rapport des faits historiques portant sur une période de l'histoire particulière de l'Argentine afin de les mettre en relation entre eux pour faire sens. Les différents témoignages, les récits de vie ont étayé cette connaissance dans le sens où ce sont eux qui ont permis cette articulation des faits passés et du présent actuel.

Paul Ricoeur affirme que le travail de mémoire n'est possible que si on a assumé la perte. C'est ici qu'il expose ce que recouvre la notion d'*oubli institutionnel* avec son aspect pénal qui consiste à dire le droit dans une situation singulière, mais aussi à punir, c'est-à-dire ajouter une souffrance à la souffrance. Le philosophe propose une politique de l'oubli allant

³¹⁹ Voir en annexe 14 ESMA, dans *Principales centros clandestinos de detención del circuito jefatura de la Policía de la Provincia de Buenos Aires*, Nunca Mas, Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas CONADEP, Eudeba, Buenos Aires, 2ème édition 2007 p 129

de la réhabilitation du droit de quelqu'un qui a purgé sa peine à d'autres actes qui ont valeur réparatrice.

Les réflexions qui précèdent sur le thème de la mémoire mais également sur celui de l'oubli nous amènent directement à un fait historique qui nous apparaît comme significatif dans l'évolution de la société argentine. En effet, Le 24 mars 2004, le président Néstor Kirchner ordonne de déloger les installations militaires et de restituer le *Escuela Superior de Mecanica de la Armada* (ESMA) à la ville de Buenos Aires, en créant la commission pour que la continuité de cette mission s'accomplisse. Selon les vœux du président argentin Nestor Kirchner, les locaux de cet ancien centre de détention clandestin accueillent depuis août 2004 un musée de la Mémoire dédié aux 30 000 « disparus » de la dictature. Les différentes écoles de la Marine qui fonctionnent dans cette enclave militaire de 17 hectares ont été transférées.

En juin 2000, la *Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires* approuve à l'unanimité la Loi 392 selon laquelle il a été décidé que les anciens bâtiments qui constituaient l'Ecole Mécanique de la Marine deviendraient un musée pour la mémoire et la défense des Droits de l'Homme, *Museo de la Memoria*.

L'évacuation totale du site se concrétise le 30 septembre 2007 et le 20 novembre de cette même année est créée une entité inter-juridictionnelle formée d'un Directeur intégré par les Organismes des Droits de l'Homme, un Conseil Accesseur intégré par un ex-détenu-disparu de la ESMA et également dans la Direction, et un organisme exécutif formé par le Gouvernement National, représenté par l'Archive Nationale de la Mémoire ; et de la ville de Buenos Aires, représentée par l'Institut Espace pour la Mémoire ; et un représentant des Organismes des Droits de l'Homme élu par la Direction.

Ce lieu fonctionne désormais comme *l'Espace pour la Mémoire* et pour la Promotion et la Défense des Droits de l'Homme. La Loi 961, de la création de *l'Institut Espace pour la Mémoire*, survient initialement inspirée par la génération d'un Espace dans la « ESMA », pour dénoncer les faits commis durant le Terrorisme d'État, avec ses antécédents et ses conséquences.

En plus de l'exposition permanente dans le Pavillon Central et des récits des évènements qui ont eu lieu durant le Terrorisme d'État des années 70 et 80, dans le cadre des antécédents qui l'ont rendu possible et ses conséquences aujourd'hui, *l'Institut Espace pour la Mémoire* maintient intacts les lieux dans lesquels les détenus-disparus ont été tenus séquestrés, en signalisant les dits sites et utilise les autres espaces à sa disposition pour raconter les histoires de vie des militants qui sont passés par ce lieu, les femmes enceintes et les répresseurs qui y ont exercé.

Victor Basterra est un survivant de l'horreur de la dernière dictature. Il a été séquestré à l'ESMA (Ecole Mécanique de l'Armée) d'aout 1979 jusqu'au retour de la démocratie. En tant que graphiste et photographe, il a pu mettre à jour ces visages, « voler aux militaires leur identité », dira-t-il, et ces photos servent aujourd'hui comme preuves de l'horreur. Plus tard, elles furent présentées lors du Procès contre la Junte. Depuis lors, il porte sous le bras ce dossier de photos, comme un aide-mémoire permanent. Quand on lui demande si ces photos, prises au risque de sa propre vie, représentaient pour lui un acte symbolique, Victor répond : « J'ai reçu l'ordre de mes camarades, qui un jour m'ont dit : si toi tu t'en sors, que eux ne s'en tirent pas comme ça ! ».

Actuellement, il existe une exposition permanente des photographies de la « ESMA », par Victor Basterra durant une période de sa détention dans ce lieu. Certains organismes des Droits de l'Homme abordent également la thématique des délits de crimes contre l'humanité commis par la dernière Dictature.

3.5.5. L'élaboration et la contextualisation de la mémoire

Pour Tzvetan Todorov, « *Il y va de la définition même de la vie en démocratie : les individus comme les groupes ont le devoir de savoir, donc aussi de connaître et de faire connaître leur propre histoire ; ce n'est pas au pouvoir central de le leur interdire ou permettre* »³²⁰. Dans son ouvrage, il développe la théorie selon laquelle l'événement raconté peut être lu soit de manière littérale soit de manière exemplaire :

³²⁰ TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, arléa, Paris, 2004, p.15

« ...fonder la critique des usages de la mémoire dans une distinction entre plusieurs formes de réminiscence. L'événement raconté peut être lu soit de manière littérale soit de manière exemplaire. Ou bien cet événement –mettons un segment douloureux de mon passé ou celui du groupe auquel j'appartiens- est préservé dans sa littéralité (ce qui ne veut pas dire dans sa vérité), il reste un fait intransitif, ne conduisant pas au delà de lui-même. [...] Ou bien, sans nier la singularité de l'événement même, je décide de l'utiliser, une fois recouvert, comme une instance parmi d'autres d'une catégorie plus générale, et je m'en sers comme d'un modèle pour comprendre des situations nouvelles, avec des agents différents. [...] dans le travail d'analyse ou de deuil, je désamorce la douleur causée par le souvenir en le domestiquant et en le marginalisant et [...] j'ouvre ce souvenir à l'analogie et à la généralisation, j'en fais un exemplum et j'en tire une leçon ; le passé devient donc principe d'action pour le présent »³²¹

En effet, faire un *exemplum*, tirer une leçon du passé, c'est agir aussi sur son propre présent et peut être idéalement aussi, s'assurer que les mêmes discours ne ressurgissent pas, de façon insidieuses, sous d'autres formes, dans le présent. Nous ajoutons cependant qu'en plus d'extraire l'événement, en plus de l'exemplarité, il s'agit également de *contextualiser* ce même événement. Ainsi, pris dans sa singularité mais également, en allant plus loin, en le resituant dans le cours des événements mondiaux, en le conceptualisant, on peut arriver à mieux comprendre les faits. En comprenant de quelle stratégie mondiale chaque individu a participé, il peut alors prendre conscience et décider de se positionner face à ce traumatisme. T. Todorov ajoute que c'est « *en privilégiant la mémoire exemplaire, on choisit de se servir de la leçon du passé pour agir dans le présent, à l'intérieur d'une situation dont il n'est pas acteur, qu'il ne connaît que par analogie ou de l'extérieur* »³²². Ne pourrait-on pas ajouter qu'en comprenant l'événement dans son contexte économique, social, mondial, le sujet alors peut se situer –ou se resituer- comme sujet social sur l'échiquier mondial.

³²¹ TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, arléa, Paris, 2004, p.31

³²² TODOROV, Tzvetan, *Ibid* p.44

Tout au long de ces recherches, l'assemblage des éléments divers sur l'histoire de l'Argentine ainsi que sur l'histoire en général, mais également grâce aux récits de vie, dont nous avons précédemment expliqué l'importance, nous ont apporté des outils d'analyse concrets pour la compréhension du sujet. Nous nous sommes efforcé de mettre les faits en relation les uns avec les autres. Et c'est après un travail nécessaire de déconstruction de l'histoire, des faits sociaux, historiques, économiques, pour les reconstruire, ou les rassembler entre eux que l'on a pu appréhender le sujet dans une nouvelle perspective. Les réflexions de Todorov concernant la mémoire exemplaire nous ont également permis de comprendre qu'il faut sortir de son expérience individuelle afin de comprendre et expliquer le présent. Pour que cette mémoire ait un impact, une action sur le présent. Ainsi, nous sommes arrivé à la conclusion qu'en sortant de son individualité, on pouvait saisir le sens du processus duquel nous faisons partie dans son ensemble et en concevoir d'autres, par analogie et ainsi mieux les combattre.

Pour l'auteur, ce sont les points communs dans les contextes historiques et sociaux qui permettent d'agir dans le présent et pour contredire l'amalgame. Et ce sont nos propres valeurs qui nous font choisir de convoquer le passé pour servir le présent. Pour l'auteur, « *il ne faut pas regarder que le passé, il faut regarder aussi les souffrances d'aujourd'hui* » (p.48)

3.5.6. D'une mémoire réparatrice vers une cohésion sociale

Quand la dictature de 1976 prit fin en décembre 1983, que l'on se penche sur les blessures qui ont traversé le corps de la société argentine, on ne peut nier cette blessure unique, terrible, qui est celle de La Perla, la ESMA, el Vesuvio et autres Centres Clandestins de Detention et de Torture. Comme nous l'avons affirmé, Il y a en effet les blessures sur les corps, le mal réel, concret, porté à une génération. Mais il y a aussi cette blessure plus sournoise, dans le tissu social, dans la manière selon laquelle les individus qui forment une société regardaient les autres, comment « ces autres » étaient perçus. Le langage dans le quotidien des années de la dictature, de quelle façon, profonde et insidieuse, le langage et

nous parlons ici de ce qui nous permet de dire les choses du monde et de la vie, ce même langage qui nous permet d'aimer et de haïr, peut se convertir en une arme d'horreur, de répression et d'oubli. Durant les années de Dictature militaire, les mots, que l'on se disait, ces phrases « lancées en l'air », prononcées par des personnes « bien pensantes » et en bonne conscience, étaient des mots qui portaient en eux, intrinsèquement, la logique de l'extermination, la logique de la violence, la logique qui permit que se déploie, à l'intérieur de la société argentine, un énorme réseau de complicités. Se souvenir de cela aujourd'hui, convoquer cette mémoire dans le présent, c'est agir sur un processus encore en vigueur aujourd'hui qui est celui de la « construction de l'autre » par le langage. Parler « sur » l'autre et non parler « à » l'autre.

Nous l'avons vu, ces mêmes mécanismes de construction d'un ennemi puis de l'élimination de cet ennemi, présents aujourd'hui, dans le langage émis par les appareils d'état, contaminent les discussions populaires ou même les petites phrases anodines du *bistro*. Et il ne s'agit plus ici uniquement de l'Argentine. Il s'agit de la France, de l'Europe. De ce que l'on entend tous les jours, dans la rue, dans les commerces, ce que l'on peut lire dans la presse, les mots choisis puis réutilisés. Souvenons-nous de ces puissantes armes que sont les mots, tant pour dénoncer que pour condamner, tant pour créer cette entité qu'est l'autre, l'écarter, le stigmatiser, ou l'exclure.

Nous affirmons ici, au risque de déborder certainement du cadre scientifique de ce travail, bien que nous en prenions l'entière responsabilité, qu'il faut non seulement combattre la haine raciale, le racisme, l'antisémitisme mais aussi combattre les mécanismes utilisés par le pouvoir. Car la haine raciale n'est que la conséquence, visible, d'une logique bien plus complexe qui vise à déconstruire les liens sociaux. Comme nous l'avons vu précédemment, en comprenant les facteurs qui ont amené un contexte favorable aux différents coups d'État durant le XX^{ème} Siècle, en comprenant les structures de ces Terrorismes d'État mis en place, en comprenant aussi quelles sont les armes qu'ils utilisent, nous pouvons aussi combattre une idéologie qui, dès lors que l'on se penche sur les événements présents et sur les conditions économiques et sociales actuelles, est encore présente aujourd'hui. Les conditions sociales, le système économique, l'évolution

géopolitique du monde sont des laboratoires d'analyse à observer. En résumé, la contextualisation de la mémoire nous apparaît ici comme nécessaire. Dans un entretien réalisé en septembre 2011, Diego signalait :

“Estamos llegando a la concientización de la memoria, quiero decir el ravivement, ¿sabes? No sé cómo decir, vos que entendes ravivement...de la memoria en el sentido de que tener conciencia de la memoria ya te hace ver las cosas, ¿no?... Y eso a partir del 2003, 2004... Con los Kirchner...”³²³

3.5.7. Le cheminement vers une reconstruction de l'identité nationale

Faire mémoire. Essayer de « faire mémoire » : dans quel but ? Le cheminement de cette réflexion, au cours de ces deux années passées sur place, au cœur même de la société argentine, a finalement abouti à cette interrogation : de quel travail de mémoire nous étions en train de parler et dans quel but ?

Il y a des batailles qui ont traversé l'histoire. Des batailles sur un plan économique, sur un plan social, qui se sont déroulées dans le monde du travail. Des batailles qui ont marqué profondément l'histoire et la construction de chaque société. Ces batailles sont des parties constitutives de ce qu'elles sont devenues aujourd'hui, dans le présent. Mais il existe aussi une bataille certainement plus intime, plus complexe, une lutte qui a laissé une marque très profonde dans la société argentine qui est celle à travers laquelle, d'une façon ou d'une autre, la trame des souvenirs se resignifie, et reprend du sens. Une bataille, une lutte dans laquelle la trame de la mémoire est un fondement d'une patrie, d'une société.

Chaque époque, chaque moment historique construit ou déconstruit les ponts qui conduisent cette même société à faire des retours en arrière. Ces retours vers le passé se font depuis les exigences, les déterminations, les obligations et les oublis du présent. Chaque fois que l'on regarde en arrière, chaque fois que nous choisissons un livre de notre

³²³ (Nous arrivons à la prise de conscience de la mémoire, je veux dire par là au « ravivement » , tu sais ? Je ne sais pas comment dire, toi qui comprends « ravivement »... de la mémoire dans le sens où avoir conscience de la mémoire, te fait déjà voir certaines choses, non ?... Et ce à partir de 2003, 2004... Avec les Kirchner...)

bibliothèque, chaque fois que l'on regarde un programme de télévision, nous le faisons, avec ces yeux et cette sensibilité profondément assignées au temps actuel. Ce que nous voulons dire par là c'est qu'il ne s'agit pas de parler en général de la mémoire, du temps, mais plutôt de parler de quelque chose de bien plus nécessaire, de politiquement nécessaire, qui nous fait nous interroger aujourd'hui, dans ce présent dans lequel nous interagissons, nous remettre en question à chaque fois qu'approche cette date du 24 mars, qui coupe l'histoire de l'Argentine, qui nous fait entrer dans la nuit de l'horreur, dans le temps de ceux qui non seulement ont assassiné, non seulement ont généré des exils, des disparitions, mais qui ont également essayé -et qui dans un certain sens aussi peut-être y sont arrivés- à transformer profondément la trame sociale, culturelle, les imaginaires structurels, les mythes constitutifs de la nationalité argentine.

L'expérience de la dictature militaire a été une expérience dont les conséquences se ressentent encore aujourd'hui, ce pas saccadé qui serait arrivé jusqu'à nos jours. Et avec un effort énorme, un effort extraordinaire, aujourd'hui, ces dernières années, il semble que les politiques mises en place, mais également les programmations culturelles, les nombreuses manifestations artistiques essaient de revenir sur le temps, à rebrousse poil, pour essayer de le lire aujourd'hui depuis une autre perspective. Le renouvellement que nous avons constaté dans notre objet d'étude, renouvellement qui fait écho à un changement profond de la société argentine, dans une plus grande mesure, permet de récupérer, actualiser, remémorer ce qui a été rayé, oublié, enterré, d'abord par la dictature militaire, puis par la –néfaste-décennie des années 90. C'est pour cela que chaque moment, chaque jour, chaque année, chaque époque génère des conditions différentes pour s'appropriier le passé. En ce sens, nous affirmons que c'est bien le contexte social mais également politique de la fin des années 90 qui a permis l'émergence de ce nouveau discours que l'on retrouve dans un objet culturel populaire qui est la *telenovela*.

Que faut-il en conclure ? D'abord, l'importance de parler des conditions de l'avènement de ce nouveau sujet culturel argentin. Il s'inscrit, nous l'avons vu, dans la

politique mise en place depuis les années 2000 qui a permis non seulement un retour nécessaire sur un passé douloureux mais également la réalisation (filmique, sociale...) d'un nouveau sujet culturel.

Ensuite, nous avons observé que dans l'Argentine actuelle, de nombreuses initiatives ont été mises en place pour recommencer à créer des conditions afin que les acteurs décisifs de la vie sociale soient capables aujourd'hui de reconstruire, actualiser les traditions populaires émancipatrices et de transformations qui avaient été jusqu'ici mises en retrait. Ce nouveau sujet culturel, dont nous avons analysé les traits, en puissance et en potentiel, est aujourd'hui capable d'assumer ses expériences marquées par les échecs, par les erreurs mais qui porte également en lui les outils de cette reconstruction de l'identité argentine.

Est-il possible de reconstruire une puissance sociale, reconstruire des illusions, reconstruire des mythes politiques si la société n'est pas capable de récupérer la mémoire dans un sens de potentiel et ce, sans complaisance ? Récupérer cette mémoire par le « peuple » ? Nous entendons ici le sème « peuple » dans le sens le plus actuel, non pas dans une forme de nostalgie d'un passé mais plutôt dans les conditions et les circonstances actuelles. Et cette reconstruction, ne passerait-elle pas, alors, par la récupération de la mémoire pour que certaines des traditions, de ces mots, de ce langage, de ces livres, de ces idées que l'on a voulu oublier ou nier, faire disparaître, puissent s'exprimer à nouveau aujourd'hui dans une idée de construction sociale, de construction identitaire, de construction nationale ?

Convoquer le passé et en faire une critique sans complaisance. Se souvenir de ces 30 000 personnes non pas pour qu'elles soient des souvenirs intouchables, comme une idée abstraite que l'on ne pourrait pas profaner, mais pour les ramener ici, dans le présent, à nos tables de débats, pour discuter avec eux, penser avec eux depuis les expériences partagées et un présent qui a besoin d'eux, non pas comme entité dogmatique ni comme une vérité absolue, mais bien comme expérience de l'histoire de l'Argentine, de cette traversée de la vie. Peut-être alors serait-ce une façon de penser qu'il est possible de énoncer un autre

discours que le discours hégémonique, et ce, dans les productions culturelles.

Lorsque nous évoquons le « contexte » c'est parce que nous postulons que justement la société argentine est dans un moment propice à cela. Les deux années passées sur le terrain nous ont plongés directement dans ce moment précis de l'histoire. Ce moment que l'on pourrait qualifier de charnière, où le passé ressurgit dans le présent non pas sous la forme de fantômes impuissants mais plutôt comme des marques de ces acteurs sociaux nécessaires à la reconstruction de l'identité argentine. Alors, ce nouveau sujet culturel argentin, ne serait-ce pas celui qui assume son histoire, qui la regarde avec un esprit critique et avec conscience, celui qui demande justice et non pas vengeance ? Et la justice, en ce sens, ne serait-elle pas alors un des fondements nécessaires à la construction d'une identité ?

“No voy a decir nada nuevo de lo ya dicho hasta ahora sobre el desgraciado período del Terrorismo de Estado. Mi familia fue una de las tantas fragmentadas, si se quiere mutiladas por seres siniestros que actuaban en nombre de la verdad revelada y otros delirios. Simplemente quiero transmitir que como en todas las familias los hermanos proyectábamos ser futuros tíos, sobrinos “compinches” que se relacionaran entre sí con el mismo amor que nos teníamos nosotros los hermanos. [...] Los que quedamos también quedamos algo fragmentados en el amor. Desgarrados en nuestras entrañas. Pero en lo personal aferrada a la vida como puedo y con limitaciones, pero orgullosa de mis hermanos y todos los compañeros que quisieron un país mejor y más justo. Por ellos brindo por la vida y la lucha”³²⁴

³²⁴ Entretien suivi d'un questionnaire à Silvia, novembre 2010 (Je ne vais rien dire de plus de ce qui a été dit jusqu'ici sur la malheureuse période du Terrorisme d'État. Ma famille a été une parmi tant d'autres fragmentées, si on peut dire mutilées par des être sinistres qui agissaient au nom de la vérité et autres délires. Je veux simplement transmettre ceci, que comme dans toutes les familles, nous, les frères et sœurs, nous nous projetions comme futurs oncles, neveux, « camarades, compagnons » qui tisseraient des liens avec le même amour que nous avons entre nous.[...] Ceux d'entre nous qui sont restés, nous nous sommes retrouvés nous aussi comme « fragmentés » dans cet amour. Déchirés dans nos entrailles. Mais personnellement, accrochée à la vie comme je peux, avec mes limites, mais fière de mes frères et sœur et de tous les camarades qui voulaient un pays meilleur et plus juste. C'est pour eux que je lève mon verre, pour la vie et pour la lutte).

Conclusion

Bousculement des codes du genre, des règles qui régissent le pacte de lecture, déconstruction structurelle du schéma narratif, mais également émergence d'un nouveau discours, et de nouvelles voix: c'est ce que cristallise la *telenovela* que nous venons d'analyser. Le texte est basé sur un manque, celui de la réparation d'une faute; sur une quête, celle de la reconstruction salvatrice d'une identité et d'une mémoire fragmentées par sept années de dictature militaire et par les années de néolibéralisme qui s'en suivirent.

Le récit de *Montecristo* est cyclique, sans cesse propice à des réajustements, à des divergences puis des convergences, portée par un rythme binaire, oscillant entre conflit et apaisement. C'est en ce sens que l'ambiguïté et le balancement qui régissent la société argentine pourraient alors se retrouver dans le *feuilleté telenovelesque*, la production culturelle d'une communauté meurtrie.

En résumé, nous avons vu, dans la première partie de ce travail, comment la *telenovela* convoque d'autres genres et d'autres productions culturelles qui lui préexistent. Que ce soient les feuilletons, le mélodrame, la *radionovela* ou les danses et musiques traditionnelles des mémoires collectives de chaque pays, la *telenovela* est en quelque sorte un genre ouvert où s'entrecroisent le passé et le présent, dans une farandole quotidienne. Elle ouvre la porte à l'intertextualité tout en restant tournée vers l'avenir, dans un processus d'évolution et d'expansion. À travers l'analyse de *Montecristo*, nous avons vu comment se retrouvent ancrées dans l'œuvre les marques de la société argentine.

Deux conclusions au moins s'imposent. D'abord, le fait que notre objet d'étude révèle des particularités qui lui sont propres et qui le définissent par rapport à d'autres *telenovelas* : en effet, nous avons vu à travers une étude du contre programme narratif que *Montecristo* déroge à la structure dite classique des *telenovelas*, avec comme conséquence un premier bouleversement dans le récit mais aussi des répercussions sur les personnages dont le rôle et les valeurs véhiculées s'ajustent au fil de l'histoire.

De plus, *Montecristo*, atteste d'une dimension pluri perspectiviste en offrant au spectateur une vision différente de celle des années 90. Nous avons assisté à la naissance d'un nouveau héros, dans un constant balancement entre élévation et engloutissement, concrétisé par une relation entre dominant et dominé qui se déplace sans cesse au cours de l'histoire, un nouveau héros qui porte en lui, certainement, les dynamiques de l'avènement d'un nouveau sujet culturel. Il ne s'agit donc pas seulement ici d'effet rhétorique qui viserait à montrer une autre façon d'envisager le mélodrame. Il s'agit également d'une manifestation, dans le produit culturel, d'un contre discours au discours hégémonique. À travers l'étude du langage, nous avons observé que les personnages, façonnés par leur réalité, ne peuvent échapper à la mémoire culturelle à laquelle ils appartiennent. Leur discours transforme et modélise la réalité tout en reproduisant l'idéologie qui les dépasse. *Montecristo* redistribue ainsi à la fois les marques du sujet culturel mais prolonge aussi la réalité qui l'entoure.

Enfin nous pouvons dire que la *telenovela*, à l'instar de *Montecristo*, tend de plus en plus vers une nouvelle forme narrative, qu'il conviendrait de définir dans de prochains travaux d'investigations. Entre imaginaire et réalité, le public a tranché : certes, encore passionné pour les histoires à l'eau de rose, il n'en reste pas moins impliqué dans son histoire personnelle et collective. *Montecristo*, nous l'affirmions au début de ces recherches, est le reflet de la reconstruction d'une mémoire morcelée, ce que nous nommons la re-construction nationale, présente aujourd'hui à la fois dans le discours et dans les actes de réappropriation de cette mémoire. Nous sommes arrivés à la conclusion que le travail, parfois difficile et douloureux, de remémoration mais également d'oubli est certainement nécessaire à l'heure où l'Argentine se repositionne à nouveau, sur l'échiquier mondial.

Si, comme nous l'affirmions, *Montecristo* a ouvert la voie à un nouveau genre de *telenovelas*, il est à noter que d'autres productions télévisées ont également vu le jour durant l'année 2007. En effet, le scénariste de *Montecristo*, Marcelo Camaño, a également participé à l'écriture de plusieurs chapitres de *Televisión por la Identidad*, une série composée de trois téléfilms réalisés par Miguel Colom et produits par *Telefe*.

Chacun des trois chapitres proposés est consacré à l'histoire d'un enfant disparu et *approprié* illégalement par les forces armées durant la dernière dictature et récupéré par les *Abuelas de Plaza de Mayo*. Ce programme fait partie d'un projet créé par l'association des *Abuelas de Plaza de Mayo* et il a pour but de réveiller la conscience sociale sur la situation de ces enfants disparus et en ce sens, privés de leur identité.

Durant la même année, une compagnie de théâtre fut créée sous le nom de *Teatro por la Identidad*. Ce projet naît de la profonde nécessité d'articuler des mécanismes légitimes de défense contre la brutalité et l'horreur qu'ont constitués les délits d'appropriation de bébés et d'enfants et la substitution de leur identité d'une façon organisée et systématique par la dictature militaire. Des crimes qui sont encore en vigueur aujourd'hui. *Teatro por la Identidad* appelle à une prise de conscience de chacun dans un pays qui doit encore lutter pour que les droits et les devoirs de chacun soient respectés³²⁵.

Ce qui nous apparaît comme fondamentalement intéressant dans l'initiative de ces nouvelles productions culturelles, c'est avant tout le fait, significatif, que la société assume le fait de mettre en scène, de dénoncer, de problématiser sa propre histoire. Ce retour sur le passé, sur les heures sombres de l'Argentine, cette convocation de l'histoire comme nous l'avons analysé dans cette thèse, marquent un fait social déterminant dans l'évolution de la nation argentine. Un débat social et politique qui aujourd'hui prend forme et se modélise à travers différents discours, fait qui jusque là n'avait pu être constaté. Au contraire, comme nous l'avons souligné, la production télévisuelle des années 90 reflète cette absence de débat social et de positionnement sur les conséquences néfastes de sept années de Terrorisme d'État. Une de nos questions de départ était de comprendre quel était le contexte social et politique des années 2000 pour que, peu à peu, cette prise de « parole » puisse émerger. La prise en charge, de la part de l'État, de ce retour en arrière, à rebrousse poil, sur l'histoire du pays ainsi que les différentes décisions politiques que nous avons citées dans la troisième partie de ce

³²⁵ <http://www.teatroxlaidentidad.net/default.asp>

travail, révèlent un désir de la part des autorités politiques mais également d'une partie de la société, d'assumer son histoire, d'accomplir un travail de mémoire afin de reconstruire une identité nationale démembrée par les forces armées.

Comme le soulignait avec une extrême lucidité le philosophe Walter Benjamin, l'histoire n'est pas un récit linéaire-unitaire écrit par les vainqueurs et les classes dominantes mais il y a au contraire plusieurs histoires, formé de différents niveaux et différents modes de reconstruction y convocation du passé.

Durant ces trois années de travail, nous nous sommes efforcés de garder une ligne scientifique pour tenter de mettre en lumière les marques de ce sujet, de ces conflits, de cette dualité qui façonnent la société argentine. Comme nous le soulignons dans l'introduction de cette thèse, la satisfaction d'être arrivée à terme va au delà des difficultés rencontrées. Et les liens tissés avec les argentins qui ont participé, indirectement ou non à ce travail constituent aujourd'hui une véritable richesse. Tout en gardant une distance nécessaire par rapport au sujet, nous avons tenu à rester fidèle au postulat de départ : bien que l'Histoire soit écrite par les vainqueurs, ce sont les peuples qui façonnent leur histoire, ce sont eux qui font entendre leur voix. C'est pourquoi, nous tenions à joindre à cette analyse, au même titre que celles des auteurs, philosophes, scientifiques, journalistes cités, la parole de ceux qui ont fait l'histoire, et qui la racontent.

*“Si la historia la escriben los que ganan,
eso quiere decir que hay otra historia:
la verdadera historia,
quien quiera oír que oiga”³²⁶*

Un chauffeur de taxi de Buenos Aires, un de ces aficionados de tango, sur 101.7 entre 22h et 2h du matin, un de ceux qui ont la voix roque et ténébreuse, un de ceux qui parcourent depuis mille ans la superbe capitale dont ils connaissent les moindres recoins, et qui font que le voyage devient une véritable traversée de l'espace temps

³²⁶ Juan Carlos Baglietto (auteur et compositeur argentin), *Quien quiere oír, que oiga*, 1989

étourdissante et surréaliste, confessait : « *No, no lloro yo. Sabes, si nosotros argentinos nos pusiéramos a llorar... Nunca pararíamos...* ». Cette phrase, qui fait directement échos à la réflexion d'Aldo, que nous avons cité dans l'étude du personnage d'Helena, résume le sentiment perceptible de cette blessure, sous-jacente, dans le corps social argentin. Une blessure dont nous avons pu si souvent entrevoir la cicatrice durant les différents entretiens réalisés.

Ceci étant dit, le cheminement de ces dernières années sur les questions de mémoire et d'identité nous a amené à faire un retour, sur la société européenne en général et sur la société française en particulier. En effet, les réflexions menées durant ces investigations ont suscité un va et viens indissociable et nécessaire entre la culture d'émergence et celle rencontrée. Parler de l'identité d'un point de vue européen, oserions-nous dire de l'État pluriculturel européen, était prendre également le risque d'émettre, une fois de plus, un discours sur l'Autre, ce que nous voulions éviter. Nous avons donc choisi d'appréhender ce travail d'analyse comme un miroir qui reflèterait différentes réalités par lesquelles nous pourrions, européens, nous laisser surprendre et traverser. C'est en conclusion que nous abordons ce sujet car ces questions liées à la recherche d'un nouveau sujet culturel européen, cette nouvelle façon d'être européen dans le monde se sont imposées parallèlement à ce travail et sont toujours en gestation. Ceci pourrait constituer un nouveau champ d'investigations. Identité et frontières, limites et définitions des frontières, questions relatives à l'identité, mais également à la non-identité du modèle de marché comme autre modèle d'identité corporative, les non-lieux dans leurs représentations urbaines, la non-politique, frontières globalisées, les vieilles frontières globalisées, ces questionnements pourraient être alors des outils à une nouvelle réflexion. Force est de constater que dans les dynamiques politiques actuelles, nous assistons finalement à un renversement des forces démocratiques. D'une part, une redéfinition de l'identité, une revalorisation d'une mémoire collective partagée, une expansion vers une nouvelle forme de souveraineté, et de l'autre, une attitude de repli, de retour sur certaines valeurs conservatrices, tendent à redéfinir l'espace géopolitique à travers de nouvelles lignes de force et à repositionner les pays émergents sur l'échiquier

mondial. Ces réflexions, qui vont bien au delà du propos que nous venons d'analyser, mais qui néanmoins en découlent, s'inscrivent dans un processus actuel de transformations à l'échelle internationale. Ainsi, comme nous le soulignons dans la dernière partie de cette analyse, convoquer l'histoire, se retourner pour regarder le passé fixement, honnêtement, droit dans les yeux, ne serait-ce pas avant tout, et depuis cette perspective, prendre les responsabilités nécessaires afin de nourrir le présent, et projeter le futur ?

*“Como desde siempre, y en todas partes,
las leonas siempre se reconocieron entre sí”³²⁷.*

Adriana Fernández

³²⁷ (Depuis toujours et en tous lieux, les lionnes se sont toujours reconnues entre elles).

BIBLIOGRAPHIE:

Sur la telenovela

ALLEN Robert C., *To be continued...Soap operas around the world*, London and New York, Routledge, 1995.

ARROYO REDONDO, Susana, *La estructura de la telenovela como relato tradicional* (la structure de la telenovela comme récit traditionnel) *Culturas Populares, revista electrónica 2*, ISSN: 1886-5623

CASTILLO SÀNCHEZ, Andrea C., *Transformación del personaje en el melodrama « nuevos protagonistas »* Facultad de comunicación y lenguaje, comunicación social, Bogota, 2008

ESCUADERO CHAUVEL Lucrecia, *El secreto como motor narrativo, el contrato mediático de las telenovelas* (Le secret comme moteur narratif, le contrat médiatique des telenovelas) in *Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales*, (Telenovelas: fiction populaire et mutations culturelles), Gedisa, México, 1997

GONZÁLEZ J. A., *El regreso de la cofradía de las emociones interminables. Telenovela y memoria en familia*, CNCA, México, 1993

GONZALEZ Jorge A. (Comp.). *La cofradía de las emociones interminables. Miradas sobre las telenovelas en México*. México, Universidad de Guadalajara, 1998.

GONZALEZ Jorge A. *Las estructuras del encanto: ideas para analizar la producción social de las telenovelas*. En Cervantes, et al, *Investigar la comunicación: propuestas iberoamericanas*. México, Universidad de Guadalajara, 1994.

GUERRA Ibrahim, *Telenovela y consumo comercial en América Latina : desde "El derecho de nacer" hasta "Betty, la fea" , C: Comamala, Edición X Demanda , 2001.*

IGNACIO CABRUJAS Jose, *Y Latinoamerica invento la telenovela*; ed. general: Vicencio González-Azuaje ; revisión de textos y prologuista: Leonardo Padrón, Alfadil, 2002.

LOPEZ PUMAREJO Tomas, *Aproximacion a la telenovela : Dallas, Dinasty, Falcon Crest, Catedra*, D. L., Madrid, 1987.

MARTIN-BARBERO Jesús et REY Germán, *Los ejercicios del ver*, Gedisa, Barcelone, 1999.

MARTIN-BARBERO Jesús, *Televisión y melodrama*. Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1992.

MARTIN-BARBERO, Jesús. 1999. "Recepción de los medios y consumo cultural: travesías".. El consumo cultural en América Latina. Sunkel, Guillermo, coord.. Santafé de Bogotá. Convenio Andrés Bello, 2-25.

MAZZIOTTI Nora, VERON Eliseo, MARTIN-BARBERO Jesús, *El Espectáculo de La Pasión: Las Telenovelas Latinoamericanas*, Colección Signos y Cultura,Taschenbuch, Label: Ediciones Colihue, 1993.

MAZZIOTTI, Nora, *La industria de la telenovela : la producción de ficción en América latina* Buenos Aires ; Barcelona ; México : Paidós, 2002.

MAZZIOTTI, Nora, *La telenovela transnacional, Argentina y las coproducciones, (La telenovela transnacional, l'Argentine et les co-productions)* in *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, Colima, Mexico, vol. VI, N° 16-17

MOLINA Xenia, *Trayectoria de la telenovela latinoamericana. Análisis de la telenovela brasileña*. Revista de Comunicación Social. Tenerife, España, 2001.

MONCADA Alberto. *Manipulación mediática*. Madrid. Ediciones Libertarias, 2000,

REYES DE LA MASA , Luis y TERAN, Luis, *Cronica de la telenovela*, Clio, Mexico, 1999-2000

REYES de la MAZA Luis, *Crónica de la telenovela: México sentimental*. México, Editorial Clío /Televisa, 1999.

RODRIGUEZ LOPEZ, M. y RUIZ RODRIGUEZ , M. y VILLA RAMOS, C., *Influencia de las telenovelas mexicanas en familias colimenses*, Colima, Mexico, 2002 (thèse)

SILVERSTONE Roger, *De la sociología de la televisión a la sociología de la pantalla. Bases para una reflexión global*(De la sociologie de la télévision à la sociologie de l'écran. Les bases d'une réflexion globale) , Telos, n°22, Fundesco, Madrid, 1990.

SILVERSTONE, R. y BIXIO, A. , *Television y vida cotidiana*, Buenos Aires, Argentina : Amorrortu Editores, 1994.

SILVERSTONE, Roger, *De la sociología de la televisión a la sociología de la pantalla, bases para una reflexión global* in *Revista académica de la federación latinoamericana de facultades de comunicación social*. Traducción: Mar Hernández de Felipe (Este ensayo ha sido tomado del N° 22 de TELOS).

TERAN Luis, *Crónica de la telenovela: Lágrimas de exportación*. México, Editorial Clío / Televisa, 2000.

TREJO Raúl, *Las redes de Televisa*. México, Claves Latinoamericanas, 1988.

VERON Eliseo y ESCUDERO Lucrecia, *Telenovela : ficcion popular y mutaciones culturales*, Gedisa, Barcelona, 1997.

ZERMANO FLORES, Ana Isabel, *La previsibilidad como estrategia narrativa en la telenovela, (La prévisibilité comme stratégie narrative dans la telenovela) a* Microforma (thèse) Bellaterra (Barcelona) : Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1997

Ouvrages généraux

ADORNO Theodor W., *Prismes : critique de la culture et de la société* ; trad. de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz Paris : Payot, 2003

BAUMAN Zygmunt, *Le cout hummain de la mondialisation*, Hachette Littératures, traduit de

l'anglais par Alexandre Abensour, titre original : *Globalization. The Human Consequences.*, Londres, 1998 pour la première édition, Paris, 1999

BOURDIEU Pierre, *Sur la télévision ; suivi de L'emprise du journalisme* Paris : Liber éd., cop. 1996

BOURDIEU Pierre, *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie* ; et [avec la collab. De L. Boltanski, [et al.] Paris : Ed. de Minuit, 1993

BROOKS, Peter, *Une esthétique de l'étonnement, le mélodrame*, Poétique (Coll.), Paris, Seuil, 1974

DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Folio, Paris, 1967

DOLLOT Louis, *Culture individuelle et culture de masse* Paris : Presses universitaires de France, 1996

DUMAS, Alexandre, *Le Conte de Montecristo*, Collection Folio Classiques, Paris, 1998

ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1965

FREUD Sigmund, *Le malaise dans la culture*, Quadrige, Presses Universitaires de France, Paris, 1995.

HALL, Stuart, *Notas sobre la desconstrucción de lo "popular"* dans SAMUEL, Ralph (ed.), *Historia popular y teoría socialista*, Crítica, Barcelona, 1984

MITTERRAND, Henri, *Discours du roman*, Paris, PUF, 1980

MOTTET, Jean, *Série télévisée et espace domestique : la télévision, la maison, le monde.*, l'Harmattan, Paris, 2005

MURARO, Heriberto, *Invasion cultural, economía y comunicación*, Buenos Aires, Lagasa, 1987

THOMASSEAU, Jean-Marie, *Le mélodrame*, Presses Universitaires de France, Paris, 1984

TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, arléa, Paris, 2004

VINCENT Jean-Marie, *La Théorie critique de l'École de Francfort* Paris: Éd. Galilée, 1976

Sur l'Argentine

ARRIBÀ Sergio, *El Peronismo y la política de radiodifusión (1946-1955), Mucho ruido y pocas leyes.* (Le péronisme et la politique de radiodiffusion (1946-1955), Beaucoup de bruit et peu de lois) la Crujía, Buenos Aires, 2005

BAYER, Osvaldo, BORON, A. Atilio, GAMBINA, Julio C. *El Terrorismo de Estado en la Argentina, Apuntes sobre su historia y sus consecuencias* (Le Terrorisme d'État en Argentine, notes sur son histoire et sur ses conséquences)/ BARILLARO, Elvira, LA GRECA, Francisca, *El*

Otro en el discurso político argentino, selección documental (L'Autre dans le discours politique argentin) Instituto Espacio para la Memoria, Buenos Aires, 2010

BUERO, Luis, *Historia de la televisión argentina contada por sus protagonistas (1951/96)* (Histoire de la télévision argentine racontée par ses protagonistes), Editorial Universidad de Morón

Memoria y Dictadura: un espacio para la reflexión desde los derechos humanos, La Comisión de Educación de la APDH, en colaboración con la Dirección General de Derechos Humanos del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2005

MIGNONE, Emilio F., *Derechos humanos y sociedad. El caso argentino*, (Droits de l'homme et société. Le cas de l'Argentine), Centro de Estudios Legales y Sociales, Ediciones del Pensamiento Nacional, Buenos Aires, 1991

MURARO, Heriberto, *La comunicación masiva durante la dictadura militar y la transición democrática en la Argentina, 1973-1986*, en Landi, Oscar (Comp.), *Medios, transformación cultural y política*, Buenos Aires, Legasa, 1987

Nunca Mas, Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas CONADEP, Eudeba, Buenos Aires, 2ème édition 2007

Ponce, Néstor, *L'Argentine ; crise et utopies*, Editions du Temps, 2001

ROMERO, Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Fondo de Cultura Económica, 1994

Ouvrages théoriques

ADORNO Théodor *Prismes : critique de la culture et de la société* ; trad. de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz Paris : Payot, 2003,

AUMONT Jacques et MARIE Michel, *L'Analyse des films* Nathan cinéma, 2^e édition, Paris 1988

BERGEZ D., GERAUD V., ROBRIEUX J.J., *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, lettres sup., Armand Colin, Paris, 2005.

COURTES Joseph, *Le sémiotique narrative et discursive*, Préface de A. J. GREIMAS, Hachette supérieur, Paris, 1993.

CROS Edmond, *Sujeto cultural y star-system in El sujeto cultural*, « Etudes sociocritiques » Editions du CERS, 2002.

CROS, Edmond, *El sujeto cultural, sociocritica y psicoanálisis (Le sujet culturel, sociocritique et psychanalyse)*, Collection « Etudes sociocritiques », Editions du CERS, 2002

ECO, Umberto, *La production des signes*, Indiana University Press, 1976 (Librairie Générale Française, 1992 pour ed. Française)

ESCOBAR MESA Augusto, *Literatura y violencia o cuando un país siente latir los ruidos del corazón* (Littérature et violence ou quand un pays sent battre les bruits de son coeur), résumé de sa conférence du 25 novembre 2004, Université de Montreal.

GENETTE, Gerard, *Metalepse*, Seuil, Paris, 2004.

GERVEREAU, Laurent, *Voir, comprendre, analyser les images*, La découverte, Paris, 2000.

HAMON Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage*, Ed du Seuil .Point, Paris, 1977.

JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le romanet La poétique du récit*, Puf, coll.Ecriture, 1992.

LARIVAILLE Paul, "L'analyse morpho-logique du récit", in Poétique n°19, 1974

LEYENS, J.P. ; V. YZERBUT et G. SCHADRON, *Stéréotypes et cognitions sociale*, Mardaga, 1996.

MOTTET, Jean, *Série télévisée et espace domestique : la télévision, la maison, le monde*, l'Harmattan, Paris, 2005.

PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, Madrid, Akal, 2001

ROBIN Régine et ANGENOT Marc, *Histoire des poétiques*, sous la direction de Jean Bessière, Eva Kushner, Roland Mortier, Jean Weisgerber, PUF, 1997.

THOMASSEAU Jean-Marie, *Le mélodrame*, Presses universitaires de France, Paris, 1984

TODOROV Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme*, tome 2, "Poétique", Paris, Éd. du Seuil, 1968

TODOROV Tzvetan, *Typologie du roman policier, Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, 1971

Articles

BOURDIEU, Pierre, *La marchandisation de la culture*, *Inter : art actuel*, n° 80, 2001-2002

DABADIE Catherine, *La série télé qui secoua l'Argentine*, TELERAMA, 14 mars 2007

GARRIGOS, Raphael et ROBERTS Isabelle, *La Betty monde «Betty la fea»*, telenovela colombienne diffusée dans 70 pays et adaptée une dizaine de fois, débarque sur TF1 en «Destin de Lisa». Un phénomène. LIBERATION, samedi 13 janvier 2007

LANATA, Jorge, *La historia se escribe en papel*,

<http://www.criticadigital.com.ar/index.php?secc=nota&nid=2191&pagina=3>

LEMOINE Maurice, KELLER Marie-Sophie, PAULY Emmanuelle, PIERROT Peggy, RIVIERE Philippe, TOURET Florence, *Plan Colombie passeport pour la guerre*, Le Monde Diplomatique, 2006.

MATTELART, Michèle y Armand: *El carnaval de las imágenes: la ficción brasileña*, Torrejón de Ardoz (Madrid): Akal, 1988; Renato Ortiz, Silvia Helena Simões Borelli y José Mário Ortiz Ramos: *Telenovela: história e produção*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1991; Cristina Peñamarín y Pilar López Díez (coords.): *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental*, Madrid: Comunidad de Madrid, Dirección General de la Mujer: Instituto de Investigaciones Feministas, 1995; Marita Soto (coord.): *Telenovela/telenovelas: los relatos de una historia de amor*, Buenos Aires: Atuel, 1996

Néstor Ponce, « Leonardo Padura », *Amerika* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 25 février 2010, URL : <http://amerika.revues.org/568>

ROYER Philippe, *Le théâtre postmoderne comme mélodrame, Europe, N°703-704*

SANTOS, Lúcio: "Programa de TV produce la mitad de todo lo que el Brasil exporta en arte y cultura", *O Globo*, 24-11-85.

ZAPATA, Mónica "No me digas nada: yo te diré quién eres". *El engranaje de la estereotipia y el horror ocampianos* "(Ne me dis rien: je te dirai qui tu es. Le langage de la stéréotypisation et l'horreur ocampianos) in *Orbis Tertius*, 2004, IX (10)

ZUBIETA, Ana María, *Los monstruos de Cortázar, la alta literatura escribe al pueblo*, (Les monstres de Cortázar, la haute littérature écrit au peuple) in *Kipus, Revista Andina de Letras* 8/1998; UASB-Ecoodor Corporación Editora Nacional

Séminaires

ROZANSKI, Carlos, presidente del Tribunal Oral Federal 1 de La Plata, IX Conferencia Bianual sobre Genocidio, Pagina 12, 20 juillet 2011

GERBASI, César [travaille à la chaîne *Canal 7*, il est spécialiste des termes techniques dans le domaine de l'audiovisuel]] *jornadas Cultura y Medios en Dictadura y Democracia* 7, 8 y 9 de mayo de 2008 Biblioteca Nacional - Auditorio Jorge Luís Borges

IPLICJIAN, Thierry *Hacia la construcción del otro*, (1997) - <http://www.derechos.org/koaga/viii/1/iplicjian.html>, Ponencia para el "1^{er} Seminario Taller sobre Educación en Derechos Humanos" organizado por Amnesty International, Sección Argentina, y el Instituto Interamericano de Derechos Humanos realizado en Buenos Aires el 19 y 20 de Abril de 1997. El texto está tomado de la conferencia oral sin correcciones posteriores.

PIÑERO, María Teresa, de la Direction aux Droits de l'Homme du Ministère des Relations Internationales de la République Argentine, *El terrorismo de Estado en Argentina, Una aproximación a las prácticas genocidas durante la última dictadura militar*, Buenos Aires, 20 y 21 de octubre de 2010

TIMERMAN, Raúl, [qui aujourd'hui possède un programme sur *Radio El Mundo* intitulé "El hormiguero" (la fourmière), a également travaillé dans la publicité et y travaille toujours. Son nom est inéluctable lorsqu'on se réfère à relations entre moyens de communication et dictature militaire.] *jornadas Cultura y Medios en Dictadura y Democracia* 7, 8 y 9 de mayo de 2008 Biblioteca Nacional - Auditorio Jorge Luís Borges

Sites internet

- CROS Edmond, *Spécificités de la sociocritique d'Edmond Cros in La sociocritique d'Edmond Cros*, www.sociocritique.fr
- MURARO, Heriberto, propos recueillis lors de son intervention à la radio TRAMAS, *memorias del presente*, le 10 janvier 2010

- GONZALEZ, Jorge A., "El regreso de la cofradía de las emociones interminables. Telenovela y memoria en familia":
http://www.campusred.net/telos/anteriores/num_034/opi_perspectivas1.html
- STOKES Doug, *Le grand soir.info*, journal alternatif d'information militante, 14 Octobre 2003 :
www.legrandsoir.info.
- Association des réfugiées d'Amérique Latine et des Caraïbes, *Le camarade, Jorge Julio López, disparu en Argentine, doit apparaître en vie* :
<http://www.arlac.be/2006FR/JORGE%20JULIO%20LOPEZ.htm>
- Communiqué N°19 du 24 mars 1976 :
<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:yzaQH1Xo58J:www.historiadelpais.com.ar/dictadura1.htm+comunicado+numero+19+del+24+de+Marzo+del+1976&cd=1&hl=fr&ct=clnk&gl=ar&source=www.google.com.ar>
- FONSECA, Jorge, *La dictadura militar instaurada en 1976 provocó una desindustrialización retributiva de importaciones* :
<http://www.derechos.org/nizkor/arg/doc/fonseca.html>
- Site officiel *Abuelas de Plaza de Mayo* :
<http://www.abuelas.org.ar/historia.htm>,
- *Memoria y resistencia de los presos políticos durante el Terrorismo de Estado en Argentina*:
http://www.pparg.org/pparg/documentos/represion/analisis_desaparicion/

BIBLIOGRAPHIE:

Sur la telenovela

ALLEN Robert C., *To be continued...Soap operas around the world*, London and New York, Routledge, 1995.

ARROYO REDONDO, Susana, *La estructura de la telenovela como relato tradicional* (la structure de la telenovela comme récit traditionnel) *Culturas Populares, revista electrónica 2*, ISSN: 1886-5623

CASTILLO SÀNCHEZ, Andrea C., *Transformación del personaje en el melodrama « nuevos protagonistas »* Facultad de comunicación y lenguaje, comunicación social, Bogota, 2008

ESCUADERO CHAUVEL Lucrecia, *El secreto como motor narrativo, el contrato mediático de las telenovelas* (Le secret comme moteur narratif, le contrat médiatique des telenovelas) in *Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales, (Telenovelas: fiction populaire et mutations culturelles)*, Gedisa, México, 1997

GONZÀLEZ J. A., *El regreso de la cofradía de las emociones interminables. Telenovela y memoria en familia*, CNCA, México, 1993

GONZALEZ Jorge A. (Comp.). *La cofradía de las emociones interminables. Miradas sobre las telenovelas en México*. México, Universidad de Guadalajara, 1998.

GONZALEZ Jorge A. *Las estructuras del encanto: ideas para analizar la producción social de las telenovelas*. En Cervantes, et al, *Investigar la comunicación: propuestas iberoamericanas*. México, Universidad de Guadalajara, 1994.

GUERRA Ibrahim, *Telenovela y consumo comercial en América Latina : desde "El derecho de nacer" hasta "Betty, la fea" , C: Comamala, Edición X Demanda , 2001.*

IGNACIO CABRUJAS Jose, *Y Latinoamérica invento la telenovela*; ed. general: Vicencio González-Azuaje ; revisión de textos y prologuista: Leonardo Padrón, Alfadil, 2002.

LOPEZ PUMAREJO Tomas, *Aproximacion a la telenovela : Dallas, Dinasty, Falcon Crest, Catedra, D. L., Madrid, 1987.*

MARTIN-BARBERO Jesús et REY Germán, *Los ejercicios del ver*, Gedisa, Barcelone, 1999.

MARTIN-BARBERO Jesús, *Televisión y melodrama*. Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1992.

MARTIN-BARBERO, Jesús. 1999. "Recepción de los medios y consumo cultural: travesías".. El consumo cultural en América Latina. Sunkel, Guillermo, coord.. Santafé de Bogotá. Convenio Andrés Bello, 2-25.

MAZZIOTTI Nora, VERON Eliseo, MARTIN-BARBERO Jesús, *El Espectáculo de La Pasión: Las Telenovelas Latinoamericanas*, Colección Signos y Cultura,Taschenbuch, Label: Ediciones Colihue, 1993.

MAZZIOTTI, Nora, *La industria de la telenovela : la producción de ficción en América latina* Buenos Aires ; Barcelona ; México : Paidós, 2002.

MAZZIOTTI, Nora, *La telenovela transnacional, Argentina y las coproducciones, (La telenovela transnacional, l'Argentine et les co-productions)* in *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, Colima, Mexico, vol. VI, N° 16-17

MOLINA Xenia, *Trayectoria de la telenovela latinoamericana. Análisis de la telenovela brasileña*. Revista de Comunicación Social. Tenerife, España, 2001.

MONCADA Alberto. Manipulación mediática. Madrid. Ediciones Libertarias, 2000,

REYES DE LA MASA , Luis y TERAN, Luis, *Cronica de la telenovela*, Clio, Mexico, 1999-2000

REYES de la MAZA Luis, *Crónica de la telenovela: México sentimental*. México, Editorial Clío /Televisa, 1999.

RODRIGUEZ LOPEZ, M. y RUIZ RODRIGUEZ , M. y VILLA RAMOS, C., *Influencia de las telenovelas mexicanas en familias colimenses*, Colima, Mexico, 2002 (thèse)

SILVERSTONE Roger, *De la sociología de la televisión a la sociología de la pantalla. Bases para una reflexión global*(De la sociologie de la télévision à la sociologie de l'écran. Les bases d'une réflexion globale) , Telos, n°22, Fundesco, Madrid, 1990.

SILVERSTONE, R. y BIXIO, A. , *Television y vida cotidiana*, Buenos Aires, Argentina : Amorrortu Editores, 1994.

SILVERSTONE, Roger, *De la sociología de la televisión a la sociología de la pantalla, bases para una reflexión global* in Revista académica de la federación latinoamericana de facultades de comunicación social. Traducción: Mar Hernández de Felipe (Este ensayo ha sido tomado del N° 22 de TELOS).

TERAN Luis, *Crónica de la telenovela: Lágrimas de exportación*. México, Editorial Clío / Televisa, 2000.

TREJO Raúl, *Las redes de Televisa*. México, Claves Latinoamericanas, 1988.

VERON Eliseo y ESCUDERO Lucrecia, *Telenovela : ficcion popular y mutaciones culturales*, Gedisa, Barcelona, 1997.

ZERMANO FLORES, Ana Isabel, *La previsibilidad como estrategia narrativa en la telenovela, (La prévisibilité comme stratégie narrative dans la telenovela)* a Microforma (thèse) Bellaterra (Barcelona) : Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1997

Ouvrages généraux

ADORNO Theodor W., *Prismes : critique de la culture et de la société* ; trad. de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz Paris : Payot, 2003

BAUMAN Zygmunt, *Le cout humain de la mondialisation*, Hachette Littératures, traduit de l'anglais par Alexandre Abensour, titre original : Globalization. The Human Consequences., Londres, 1998 pour la première édition, Paris, 1999

BOURDIEU Pierre, *Sur la télévision ; suivi de L'emprise du journalisme* Paris : Liber éd., cop. 1996

BOURDIEU Pierre, *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie* ; et [avec la collab. De L. Boltanski, [et al.]] Paris : Ed. de Minuit, 1993

BROOKS, Peter, *Une esthétique de l'étonnement, le mélodrame*, Poétique (Coll.), Paris, Seuil, 1974

DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Folio, Paris, 1967

DOLLOT Louis, *Culture individuelle et culture de masse* Paris : Presses universitaires de France, 1996

DUMAS, Alexandre, *Le Conte de Montecristo*, Collection Folio Classiques, Paris, 1998

ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1965

FREUD Sigmund, *Le malaise dans la culture*, Quadrige, Presses Universitaires de France, Paris, 1995.

HALL, Stuart, *Notas sobre la desconstrucción de lo "popular"* dans SAMUEL, Ralph (ed.). *Historia popular y teoría socialista, Crítica, Barcelona, 1984*

MITTERRAND, Henri, *Discours du roman*, Paris, PUF, 1980

MOTTET, Jean, *Série télévisée et espace domestique : la télévision, la maison, le monde.*, l'Harmattan, Paris, 2005

MURARO, Heriberto, *Invasion cultural, economía y comunicación*, Buenos Aires, Lagasa, 1987

THOMASSEAU, Jean-Marie, *Le mélodrame*, Presses Universitaires de France, Paris, 1984

TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, arléa, Paris, 2004

VINCENT Jean-Marie, *La Théorie critique de l'École de Francfort* Paris: Éd. Galilée, 1976

Sur l'Argentine

ARRIBÀ Sergio, *El Peronismo y la política de radiodifusión (1946-1955), Mucho ruido y pocas leyes*. (Le péronisme et la politique de radiodiffusion (1946-1955), Beaucoup de bruit et peu de lois) la Crujía, Buenos Aires, 2005

BAYER, Osvaldo, BORON, A. Atilio, GAMBINA, Julio C. *El Terrorismo de Estado en la Argentina, Apuntes sobre su historia y sus consecuencias* (Le Terrorisme d'État en Argentine, notes sur son histoire et sur ses conséquences)/ BARILLARO, Elvira, LA GRECA, Francisca, *El Otro en el discurso político argentino, selección documental* (L'Autre dans le discours politique argentin) Instituto Espacio para la Memoria, Buenos Aires, 2010

BUERO, Luis, *Historia de la televisión argentina contada por sus protagonistas (1951/96)* (Histoire de la télévision argentine racontée par ses protagonistes), Editorial Universidad de Morón

Memoria y Dictadura: un espacio para la reflexión desde los derechos humanos, La Comisión de Educación de la APDH, en colaboración con la Dirección General de Derechos Humanos del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2005

MIGNONE, Emilio F., *Derechos humanos y sociedad. El caso argentino*, (Droits de l'homme et société. Le cas de l'Argentine), Centro de Estudios Legales y Sociales, Ediciones del Pensamiento Nacional, Buenos Aires, 1991

MURARO, Heriberto, *La comunicación masiva durante la dictadura militar y la transición democrática en la Argentina, 1973-1986*, en Landi, Oscar (Comp.), *Medios, transformación cultural y política*, Buenos Aires, Legasa, 1987

Nunca Mas, Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas CONADEP, Eudeba, Buenos Aires, 2ème édition 2007

Ponce, Néstor, *L'Argentine ; crise et utopies*, Editions du Temps, 2001

ROMERO, Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Fondo de Cultura Económica, 1994

Ouvrages théoriques

ADORNO Théodor *Prismes : critique de la culture et de la société* ; trad. de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz Paris : Payot, 2003,

AUMONT Jacques et MARIE Michel, *L'Analyse des films* Nathan cinéma, 2^e édition, Paris 1988

BERGEZ D., GERAUD V., ROBRIEUX J.J., *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, lettres sup., Armand Colin, Paris, 2005.

COURTES Joseph, *Le sémiotique narrative et discursive*, Préface de A. J. GREIMAS, Hachette supérieur, Paris, 1993.

CROS Edmond, *Sujeto cultural y star-system in El sujeto cultural*, « Etudes sociocritiques » Editions du CERS, 2002.

CROS, Edmond, *El sujeto cultural, sociocritica y psicoanálisis (Le sujet culturel, sociocritique et psychanalyse)*, Collection « Etudes sociocritiques », Editions du CERS, 2002

ECO, Umberto, *La production des signes*, Indiana University Press, 1976 (Librairie Générale Française, 1992 pour ed. Française)

ESCOBAR MESA Augusto, *Literatura y violencia o cuando un país siente latir los ruidos del corazón* (Littérature et violence ou quand un pays sent battre les bruits de son coeur), résumé de sa conférence du 25 novembre 2004, Université de Montreal.

GENETTE, Gerard, *Metalepse*, Seuil, Paris, 2004.

GERVEREAU, Laurent, *Voir, comprendre, analyser les images*, La découverte, Paris, 2000.

HAMON Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage*, Ed du Seuil .Point, Paris, 1977.

JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le romanet La poétique du récit*, Puf, coll.Écriture, 1992.

LARIVAILLE Paul, "L'analyse morpho-logique du récit", in *Poétique* n°19, 1974

LEYENS, J.P. ; V. YZERBUT et G. SCHADRON, *Stéréotypes et cognitions sociale*, Mardaga, 1996.

MOTTET, Jean, *Série télévisée et espace domestique : la télévision, la maison, le monde*, l'Harmattan, Paris, 2005.

PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, Madrid, Akal, 2001

ROBIN Régine et ANGENOT Marc, *Histoire des poétiques*, sous la direction de Jean Bessière, Eva Kushner, Roland Mortier, Jean Weisgerber, PUF, 1997.

THOMASSEAU Jean-Marie, *Le mélodrame*, Presses universitaires de France, Paris, 1984

TODOROV Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme*, tome 2, "Poétique", Paris, Éd. du Seuil, 1968

TODOROV Tzvetan, *Typologie du roman policier, Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, 1971

Articles

BOURDIEU, Pierre, *La marchandisation de la culture, Inter : art actuel, n° 80, 2001-2002*

DABADIE Catherine, *La série télé qui secoua l'Argentine*, TELERAMA, 14 mars 2007

GARRIGOS, Raphael et ROBERTS Isabelle, *La Betty monde «Betty la fea»*, telenovela colombienne diffusée dans 70 pays et adaptée une dizaine de fois, débarque sur TF1 en «Destin de Lisa». Un phénomène. LIBERATION, samedi 13 janvier 2007

LANATA, Jorge, *La historia se escribe en papel*,
<http://www.criticadigital.com.ar/index.php?secc=nota&nid=2191&pagina=3>

LEMOINE Maurice, KELLER Marie-Sophie, PAULY Emmanuelle, PIERROT Peggy, RIVIERE Philippe, TOURET Florence, *Plan Colombie passeport pour la guerre*, Le Monde Diplomatique, 2006.

MATTELART, Michèle y Armand: *El carnaval de las imágenes: la ficción brasileña*, Torrejón de Ardoz (Madrid): Akal,1988; Renato Ortiz, Silvia Helena Simões Borelli y José Mário Ortiz Ramos: *Telenovela: história e produção*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1991; Cristina Peñarín y Pilar López Díez (coords.): *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental*, Madrid: Comunidad de Madrid, Dirección General de la Mujer: Instituto de Investigaciones Feministas, 1995; Marita Soto (coord.): *Telenovela/telenovelas: los relatos de una historia de amor*, Buenos Aires: Atuel, 1996

Néstor Ponce, « Leonardo Padura », *Amerika* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 25 février 2010, URL : <http://amerika.revues.org/568>

ROYER Philippe, *Le théâtre postmoderne comme mélodrame, Europe, N°703-704*

SANTOS, Lúcio: "Programa de TV produce la mitad de todo lo que el Brasil exporta en arte y cultura", O Globo, 24-11-85.

ZAPATA, Mónica "No me digas nada: yo te diré quién eres". *El engranaje de la estereotipia y el horror ocampianos* "(Ne me dis rien: je te dirai qui tu es. Le langage de la stéréotypisation et l'horreur ocampianos) in *Orbis Tertius*, 2004, IX (10)

ZUBIETA, Ana María, *Los monstruos de Cortázar, la alta literatura escribe al pueblo*, (Les monstres de Cortázar, la haute littérature écrit au peuple) in *Kipus, Revista Andina de Letras* 8/1998; UASB-Ecoodor Corporación Editora Nacional

Séminaires

ROZANSKI, Carlos, presidente del Tribunal Oral Federal 1 de La Plata, IX Conferencia Bidual sobre Genocidio, Pagina 12, 20 juillet 2011

GERBASI, César [travaille à la chaîne *Canal 7*, il est spécialiste des termes techniques dans le domaine de l'audiovisuel]] *jornadas Cultura y Medios en Dictadura y Democracia* 7, 8 y 9 de mayo de 2008 Biblioteca Nacional - Auditorio Jorge Luís Borges

IPLICIAN, Thierry *Hacia la construcción del otro*, (1997) - <http://www.derechos.org/koaga/viii/1/iplician.html>, Ponencia para el "I^{er}. Seminario Taller sobre Educación en Derechos Humanos" organizado por Amnesty International, Sección Argentina, y el Instituto Interamericano de Derechos Humanos realizado en Buenos Aires el 19 y 20 de Abril de 1997. El texto esta tomado de la conferencia oral sin correcciones posteriores.

PIÑERO, Maria Teresa, de la Direction aux Droits de l'Homme du Ministère des Relations Internationales de la République Argentine, *El terrorismo de Estado en Argentina, Una aproximación a las prácticas genocidas durante la última dictadura militar*, Buenos Aires, 20 y 21 de octubre de 2010

TIMERMAN, Raúl, [qui aujourd'hui possède un programme sur *Radio El Mundo* intitulé "El hormiguero"(la fourmilière), a également travaillé dans la publicité et y travaille toujours. Son nom est inéluctable lorsqu'on se réfère à relations entre moyens de communication et dictature militaire.] *jornadas Cultura y Medios en Dictadura y Democracia* 7, 8 y 9 de mayo de 2008 Biblioteca Nacional - Auditorio Jorge Luís Borges

Sites internet

- CROS Edmond, *Spécificités de la sociocritique d'Edmond Cros in La sociocritique d'Edmond Cros*, www.sociocritique.fr
- MURARO, Heriberto, propos recueillis lors de son intervention à la radio TRAMAS, *memorias del presente*, le 10 janvier 2010

- GONZALEZ, Jorge A., "El regreso de la cofradía de las emociones interminables. Telenovela y memoria en familia":

http://www.campusred.net/telos/anteriores/num_034/opi_perspectivas1.html

- STOKES Doug, Le grand soir.info, journal alternatif d'information militante, 14 Octobre 2003 :

www.legrandsoir.info.

- Association des réfugiées d'Amérique Latine et des Caraïbes, *Le camarade, Jorge Julio López, disparu en Argentine, doit apparaître en vie* :

<http://www.arlac.be/2006FR/JORGE%20JULIO%20LOPEZ.htm>

- Communiqué N°19 du 24 mars 1976 :

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:yzaQH1Xo58J:www.historiadelpais.com.ar/dictadura1.htm+comunicado+numero+19+del+24+de+Marzo+del+1976&cd=1&hl=fr&ct=clnk&gl=ar&source=www.google.com.ar>

- FONSECA, Jorge, *La dictadura militar instaurada en 1976 provocó una desindustrialización retributiva de importaciones* :

<http://www.derechos.org/nizkor/arg/doc/fonseca.html>

- Site officiel *Abuelas de Plaza de Mayo* :

<http://www.abuelas.org.ar/historia.htm>,

- *Memoria y resistencia de los presos políticos durante el Terrorismo de Estado en Argentina:*

http://www.pparg.org/pparg/documentos/represion/analisis_desaparicion/

FICHE TECHNIQUE MONTECRISTO

Production: Telefe Contenidos

Distribution:

Santiago Diaz Herrera.....Pablo Echarri
Laura Ledesma..... Paola Krum
Marcos Lombardo..... Joaquin Furriel
Victoria Saenz.....Viviana Saconne
Horacio Díaz Herrera.....Alejandro Fiore
Alberto Lombardo.....Oscar Ferreiro
Helena DonossoVirginia Lago
Lisandro Donosso..... Roberto Carnaghi
Leticia Lombardo.....María Onetto
Sara CarussoRita Cortese
Pedro..... Horacio Roca
Leon Rocamora..... Luis Machín
LolaMónica Scapparone
Milena SalcedoCelina Font
Luciano Mazello..... Esteban Pérez
Ramón OrtegaMaximiliano Ghione
Erica DonossoMaría Abadi
Valentina Lombardo.....Victoria Rauch
Matías Lombardo –
Díaz Herrera.....Milton de la Canal
Camila Lombardo..... Eugenia Aguilar
Mercedes CortésNora Cárpena
Federico Solano..... Adrián Navarro
María Solano.....María Fiorentino

Auteurs:

Adriana Lorenzón
Marcelo Camaño

Réalisateur:

Miguel Colom

Réalisateur extérieur:

Gabriel De Ciancio

Co-Réalisateur:

Diego Sánchez

Assiastant:

Ricardo Calapeña

Production exécutif:

Claudio Meilan

Coordinateur de Production:

Alejandro Niveyro

Production

Alelén Villanueva
Alejandro Pis Sanchez
Ignacio Sanz
Soledad Pazos
Paula Rial
Inés Leguizamón
Diego Gonzalez
Bárbara Alperowicz
Claudia Armani
Laura Giardina

Producteur technique:

Leo Faggiani

Postproduction:

Andres Palacios

Musique:

Maximiliano Riquelme

Costumes:

Anabella Mosca
Lucía Rosauer
Amelia Coral
Andrea Sancho

Mise en scène:

Martin Seijas

Décor:

Gabriela Pereyra
Belen García

Lumières:

Pedro Suarez
Armando Catube

Son :

Jorge Civalleros

LEXIQUE

Analepse : figure de style. Correspond à un retour en arrière, au récit d'une action qui appartient au passé.

Arrière-plan : Plan le plus éloigné du spectateur dans une perspective

Bande son : film perforé ou non (bande lisse) comportant les informations sonores.

Bolero : Le boléro est une danse de bal et de théâtre à trois temps

Cadrage : action de cadrer. Cadre : ce que voit le cadreur dans l'ocilleton (*ou le viseur*) de la caméra. Suivant le format choisi pour la diffusion, le cadre de la caméra peut être supérieur au cadre diffusé. Il lui faudra alors disposer de repères pour savoir ce qui est hors-cadre. Avec les techniques numériques, il est courant de procéder à des recadrages en postproduction.

Caméra panoramique : mouvement de rotation de l'appareil de prise de vues autour de sa position. Panoramique vertical ou horizontal.

Caméra travelling : en cours de prise de vues, déplacement de caméra selon un axe (latéral, avant, arrière, vertical).

Clarín: Quotidien argentin. Clarín est également le plus grand groupe de média argentin basé à Buenos Aires. Le journal a été fondé en 1945 par Roberto Noble, et le premier exemplaire fut édité le mardi 28 août 1945.

COMFER: Comité Fédéral de Radiodiffusion

Co-texte: *Ayant dénoncé la trop grande importance accordée au contexte pour le rapport entre le texte et le réel, la sociocritique développe la notion de «co-texte», distinguée du «contexte», qui maintient la frontière entre le texte et le réel, «co-texte», et occupe la région située entre le jeu formel des relations internes et l'extra-texte. Sources : <http://www.sociocritique.com/fr/>*

Cuarteto : (en espagnol : *quatuor*), parfois appelé cuartetazo, est un genre musical né à Córdoba en Argentine .

Culebrón: Variation du terme telenovela. Utilisé en Espagne et au Vénézuéla.

Cut : Au cinéma coupure d'une scène.

Diégèse : dans les mécanismes de narration, la diégèse est le fait de raconter. L'univers d'une œuvre, le monde qu'elle évoque et dont elle représente une partie

Eclairage pictorialiste

El Proceso: « *Proceso de Reorganizacion Nacional* ». Le terme "proceso" fut également utilisé par les intellectuels car à l'époque, on ne pouvait pas parler de "dictature".

Elipse: figure de style, c'est un saut temporel dans la narration. Peut être perçue comme un « faux raccord » selon des règles académiques traditionnelles et anciennes.

Engancho : accroche

Entretenimiento : traduit de l'anglais *entertainment* : diversion destinée à fixer l'attention d'un public ou de ses participants

Folletín : feuilleton

Formato : format d'émission de télévision

Inserts : plan inséré dans une action. Plan de détail. Peut préparer le spectateur à anticiper une action. Par exemple, le très gros plan (TGP) d'un téléphone prévient d'avance le spectateur, que celui-ci va bientôt sonner.

Libreto : Texte ou opuscule contenant le texte d'un ouvrage lyrique. Dans ce cas, le scénario de la *telenovela*.

Mate : boisson traditionnelle argentine. Infusion obtenue à partir de feuilles séchées.

Montage : opération majeure de la postproduction. Assemblage des plans et des séquences les uns à la suite des autres, élaboration des raccords et de la rythmique.

Montage alterné : Au cinéma, le montage alterné est un procédé consistant à juxtaposer des plans qui diffèrent par le lieu, en suggérant la continuité temporelle de la séquence. Cette technique crée du dynamisme et peut être source de suspense.

Montage parallèle : Au cinéma, le montage parallèle est un procédé consistant à juxtaposer des plans qui diffèrent par le lieu ou le temps. Cette technique permet de créer des figures de style.

Novela : Roman ou bien, dans notre cas, variation de *telenovela*

Off prime: hors antenne

Papel prensa: Le papier journal ou du papier journal est le type de papier utilisé pour imprimer les journaux , se fait principalement sur la base de papiers récupérés ou de pâtes. *Papel Prensa SA* est une société de l'Argentine dédiée à la production de papier à partir de journaux . Fondée en 1972, et son usine, qui s'est ouvert le 27 Septembre de 1978 , est situé dans la ville de Buenos Aires à San Pedro. Le Groupe Clarín détient 49% des actions et le reste est divisé entre le journal *La Nación* et l'État argentin.

Plan cut : (plan de coupe) plan autonome, sans raccord spatio-temporel avec les plans suivant et précédent.

Plan général : (ou plan large) cadre le décor entier d'une action.

Porteño: habitant de la *Capital Federal de Buenos Aires*

Prime time: La première partie de soirée : créneau horaire correspondant au début de la soirée, à la télévision. Comme c'est dans ce créneau que l'on constate les plus fortes audiences de la journée, les chaînes de télévision choisissent en général d'y programmer ce qui est susceptible d'attirer le plus de téléspectateurs.

Ranchera: La musique *ranchera* est un genre musical populaire d'origine ouest-mexicaine qui constitue un dérivé du mariachi.

Rating: Audience. En argentine, on utilise le mot rating pour parler de "taux d'audience"

Reality show: Télé-réalité

Séquence: suite de scènes, présentant chacune une unité de lieu et de temps et découpées en plans au tournage.

Show: Dans notre cas, spectacle

Sitcom: série télévisée à dominante humoristique, caractérisée au départ par une unité de lieu (décor récurrent) permettant des moyens de tournage limités et des coûts de production réduits (nombre très restreint de décors, peu ou pas d'extérieurs), avec des épisodes durant généralement moins d'une demi-heure. Le mot est une contraction de l'anglais « *situation comedy* » (« comédie de situation »)

Soap opera: Un soap opera (anglicisme, parfois abrégé en « soap ») ou roman-savon (au Québec) est un type de feuilleton radiodiffusé ou télévisé.

Spots: message publicitaire à la télévision

Surcadrages: « Insertion d'un élément du visible qui fait office de cadre second dans le cadre de l'image. » J. Aumont (*Mise en scène dans l'histoire du cinéma*)

Telenovela : (ou novela) feuilletons quotidiens des pays hispanophones et lusophones

Telenovelesque: qui appartient au genre de la *telenovela*

Travelling optique : effet cinématographique obtenu par une modification continue de la distance focale de l'objectif au cours de la prise de vues. Il est obtenu avec un objectif à focale variable appelé zoom. L'effet en lui-même est souvent improprement appelé « zoom » (ainsi, on dit souvent « zoom avant » ou « zoom arrière »).

Videotape: enregistrement vidéo réalisé sur bande magnétique

Villano : personne mauvaise, dans notre cas le « méchant ».

Voix off : procédé narratif utilisé dans le domaine audiovisuel et consistant à faire intervenir une voix qui n'appartient pas à la scène.

Zapping : manière de regarder la télévision consistant à changer régulièrement de chaîne, et le plus souvent à une fréquence élevée, dans le but de trouver un programme que le spectateur jugera satisfaisant à regarder. Une pratique courante est de zapper durant les coupures de publicité.

Montecristo, synopsis

L'histoire commence en 1995, à Buenos Aires en Argentine. Santiago Díaz Herrera, un brillant avocat a tout pour être comblé : une famille aimante, un père exemplaire et une femme qu'il aime plus que tout et avec qui il compte très bientôt se marier, Laura Ledesma. Il pratique l'escrime avec son meilleur ami d'enfance Marcos Lombardo. Ce dernier, jaloux de la réussite de son meilleur ami mais également secrètement amoureux de Laura, met au point un scénario tortueux pour éloigner Santiago. Marcos est le fils d'un homme d'affaires puissant, Alberto Lombardo. Ce dernier recèle un passé obscur de médecin dans une centre de détention clandestin qui fonctionnait durant la dernière dictature militaire en Argentine (1976-1983). Quand le père de Santiago, le juge Horacio Diaz Herrera, défenseur des Droits de l'Homme est sur le point de rouvrir une investigation qui met en cause Alberto, ce dernier décide de tuer le juge ainsi que son fils, Santiago. Le premier assassinat a lieu à Buenos Aires, et le deuxième est supposé être à la charge de Marcos, lors d'une rencontre internationale d'escrime au Maroc à laquelle participent les deux amis. Mais le projet prévu par Alberto ne fonctionne pas comme prévu et Santiago ne meurt pas, il est conduit dans une prison marocaine, ce qu'ignore Marcos qui quitte le pays en informant Laura de la mort de Santiago. Cette dernière sombre dans une profonde dépression et après une tentative de suicide, elle trouve le réconfort auprès de son ami Marcos et finalement, accepte de l'épouser. Mais Laura porte l'enfant de Santiago. Le jeune Matias grandit auprès de Marcos qu'il croit être son véritable père.

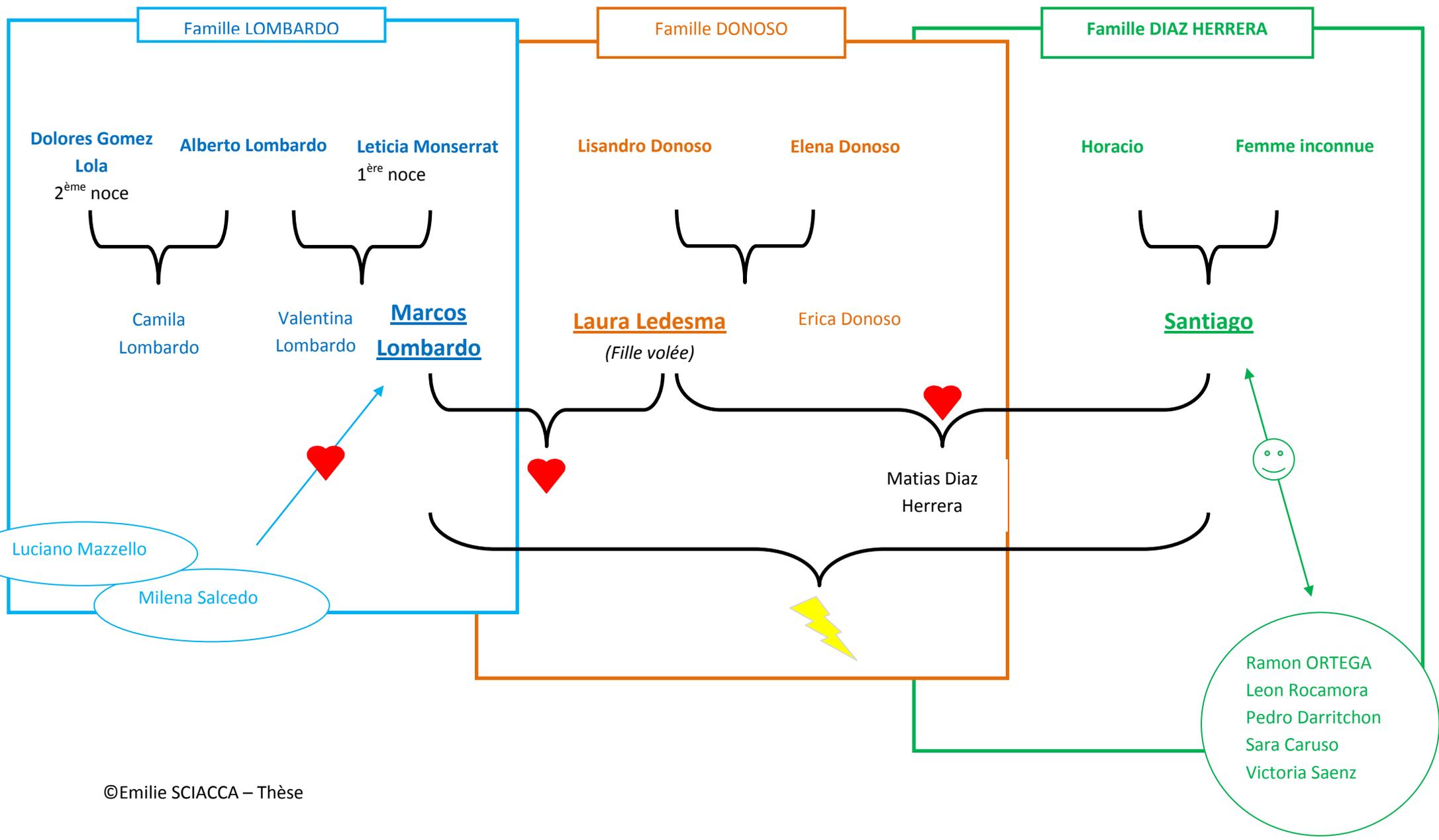
Dix ans plus tard, en 2006, Santiago réussit à s'échapper de prison en se faisant passer pour mort à l'occasion d'un incendie. Il atterri sur une plage en Espagne et recueilli par Victoria, une chirurgienne qui se chargera de lui reconstituer le visage, semi brûlé lors de l'incendie. Cette dernière, exilée en Espagne et dont les parents ont été séquestrés lors de la dernière dictature militaire en Argentine , doit rentrer au pays car elle est à la recherche de son frère, né dans une maternité clandestine. Santiago quant à lui, apprend la mort de père assassiné dix ans plus tôt et décide lui aussi de rentrer en

Argentine pour le venger. La relation entre Santiago et Victoria grandit peu à peu, avec leur soif commune de vérité et de justice.

De retour en Argentine, Santiago se confronte à la dure réalité : Laura est mariée à Marcos et ils ont un fils. Il vit cela comme une trahison et refuse de revoir Laura. Santiago constitue son « clan » composé de son ami León Rocamora, de Victoria Saenz, Ramon Ortega et Sara Caruso. Ensemble, ils élaborent un plan de vengeance qui vise à faire perdre toute sa fortune à Alberto Lombardo, découvrir ce qu'il cache de son passé douteux et réunir les preuves suffisantes dans le but de le soumettre à la justice lui ainsi que son fils Marcos et ses avocats immoraux, mais également Lisandro Donoso, le bras droit d'Alberto durant l'époque de la dictature militaire.

Parallèlement, deux cheminements vont se croiser Victoria est à la recherche de son frère (ou de sa sœur). Laura, quant à elle, apprend par Elena, la femme de Lisandro, qu'elle a été adoptée et se met donc elle aussi en quête de sa propre identité. Grâce aux preuves d'ADN et au travail de recherches menées par Victoria, les deux jeunes femmes se retrouvent donc au siège des Abuelas de plaza de mayo et découvrent qu'en réalité, elles sont sœurs. Laura rejoint donc le « clan Santiago » et quitte Marcos pour retrouver Santiago, qu'elle n'a jamais oublié. Elle lui avoue également qu'il est le père de Matias. Les deux clans s'affrontent dans des guerres directes et périphériques, mêlant manœuvres politiques, séquestrations de personnes, diverses manigances qui aboutissent à l'affrontement direct entre Marcos et son propre père, Alberto, qu'il tuera sous les yeux de Santiago. Enfin, le duel final entre les deux anciens amis d'enfance devenus les pires ennemis prend fin avec la mort accidentelle de Marcos dans une usine désaffectée, lors de leur dernière confrontation.

Schéma actantiel - *TELENOVELA Montecristo*



©Emilie SCIACCA – Thèse

La programmation télévisée de 1976 à 2008 et le contexte politico-culturel de l'époque

Années	Evènements historiques	Télévision	Programmation télévisée
1973-1975	<ul style="list-style-type: none"> Le 20 juin 1973 : Massacre d'Ezeiza¹ Le 23 septembre 1973, triomphe de Juan Domingo Perón aux élections. Le 1^{er} juillet 1974, mort de J.D. Perón. Sa femme, María Estela Martínez de Perón lui succède. Le pays traverse de nombreux problèmes économiques, des conflits à l'intérieur même du parti. Fortes mobilisations dans tout le pays. Et apparaissent de groupes armés de gauche comme de droite 1974, création de l'<i>Alianza Anticomunista Argentina</i> (Triple A) 		Telenovelas : Papá Corazón (Canal 13)/Rolando Rivas, taxista (Canal 13)/Dos a quererse (Canal 13)/Amar al ladrón/Cachilo/Con odio al amor/Jacinta Pichimahuida, la maestra que no se olvida/Martin/Mi hombre sin noche/Piel naranja (Canal 13)/La aventura de vivir

¹ Le massacre d'Ezeiza eut lieu à l'aéroport d'Ezeiza (Argentine) le 20 juin 1973. Une foule énorme s'était réunie pour accueillir le général Juan Perón, de retour d'exil. Les Jeunesses péronistes, les Forces armées révolutionnaires (FAR) et les *Montoneros* étaient organisés en colonnes célébrant la victoire du mouvement péroniste. Le général Perón avait quant à lui confié l'organisation de son retour au colonel Jorge Osinde, appartenant à l'aile la plus à droite du mouvement péroniste et chef de la sécurité du Parti justicialiste, retirant toute responsabilité à la police fédérale dirigée par le ministre de l'Intérieur Esteban Righi, proche du président Héctor Cámpora et de l'aile gauche péroniste. Des snipers de la Triple A, dirigée par le conseiller du général José Lopez Rega, qui, depuis Madrid, donnait ses ordres à Osinde, tirèrent alors sur la foule, piégeant la Jeunesse péroniste et faisant au minimum 13 morts et 365 blessés. (Source : Entretien avec Esteban Righi, ministre de l'Intérieur de mai à juillet 1973, par Tabaré Areas, *Revista Somos*, 1984). L'avion de Perón fut détourné sur l'aéroport de Moron, en partie suite au conseil du ministre Esteban Righi et du vice-président Vicente Solano Lima, qui informèrent Cámpora et Perón de la situation au sol¹. Les affrontements se poursuivirent toute la journée et toute la nuit, pendant que la plus grande partie de la foule tentait de fuir les tirs. Sources : <http://www.elortiba.org/ezeiza.html>

La programmation télévisée de 1976 à 2008 et le contexte politico-culturel de l'époque

<p>1976-1983</p>	<ul style="list-style-type: none"> Le 24 mars 1976 a lieu le Coup d'Etat qui met fin au gouvernement de María Estela Martínez de Perón. Commence alors le Proceso de Reorganizacion Nacional (PRN) Début de sept années de dictature marquées par une brutale répression à l'encontre des opposants (30 000 morts et "disparus") et la mise en place d'un programme de libéralisation économique. 1977 : début du mouvement des <i>Madres de Plaza de Mayo</i> 	<ul style="list-style-type: none"> A partir de ce moment, les Forces Armées commencent à se répartir les chaînes de télévision. Les militaires élaborent des listes noires formées de noms d'acteurs, de journalistes et autres figures influentes dans le domaine télévisé, ce qui provoque un découpage et une redéfinition de la programmation télévisée. On interdit les programmes qui comportent un public, ainsi que les émissions politiques, avec pour exception celles de Bernardo Neustard et Mariano Grondona qui sympathisent alors avec le régime 	<p>Telenovelas 1976-1977: <i>El amor tiene cara de mujer (Canal 13)/El cuarteador/Donde empezo la tristeza/Ese nombre prohibido/El hombre que yo invente/Mi hermano Javier/Pablo en nuestra piel</i></p> <ul style="list-style-type: none"> Coupe du Monde 1978 <p>Telenovelas 1978 : <i>Un mundo de veinte asientos (Canal 9)/Juana rebelde/La mujer frente al amor</i></p> <p>Telenovelas 1979-1981 : <i>Andrea Celeste/El calor de tu piel/Chau, amor mío/Dulce fugitiva/Flor salvaje/El león y la rosa/Novia de vacaciones/Mama linda/Rosa de lejos/Se</i></p>

La programmation télévisée de 1976 à 2008 et le contexte politico-culturel de l'époque

	<ul style="list-style-type: none">• 1978 : Coupe du monde de football qui se déroule en Argentine.• 1982 : la débâcle de la "guerre des Malouines", déclenchée par la junte contre la Grande-Bretagne, et l'état désastreux de l'économie sonnent la retraite de la junte militaire.	<p>militaire.²</p> <ul style="list-style-type: none">• La Coupe du monde de football, qui se réalise alors en Argentine, est utilisée comme devanture pour masquer ce qui était en train de se dérouler en réalité dans le pays. Pour ce faire, la télévision fut utilisée comme la mise en scène, dans les foyers, d'une fausse réalité.• Dans le discours télévisé, personne ne remet en question les raisons ni les justifications de la guerre. Cependant, de nombreux programmes de télévision demandaient à ce que soient envoyés des vêtements et de la nourriture pour les soldats sur le front. A la fin de la guerre, et après la défaite de l'Argentine, les chaînes de télévision s'"adaptèrent" aux lignes de conduite dictées par le régime.	<p><i>necesita una ilusión/Una escalera al cielo/Vivir es maravilloso/Llena de amor (Canal 7)/Trampa para un soñador (Canal 9)/Un día 32 en San Telmo (Canal 9)/Bianca/El coraje de querer/Daniel y Cecilia/Donde pueda quererte/Entre la vereda y el cielo/Estación terminal/Fabián 2 Mariana O/Hola pelusa/Romina/Rosas para su enamorada/Laura mía (Canal 7)/Quiero gritar tu nombre (Canal 9)/Barracas del sur/Eugenia/Herencia de amor/Lo imperdonable/Me caso con vos</i></p> <ul style="list-style-type: none">• Emission présentée par Pinky et Cacho Fontana. <p>Telenovelas 1982-1983: <i>Julián de madrugada (Canal 7)/Aprender a vivir/La búsqueda/Juan sin nombre/El oriental</i></p>
--	---	--	---

² Information tirée de *Historia de la television argentina contada por sus protagonistas*, Luis Buero, 1999, Universidad de Morón.

La programmation télévisée de 1976 à 2008 et le contexte politico-culturel de l'époque

1983-
1984

- Le 10 décembre 1983, retour à la Démocratie avec l'élection de Raúl Alfonsín.
- Autoamnistie du gouvernement militaire.
- Création de la CONADEP
- *Ley del olvido*³
- *Ley de Pacificación Nacional*⁴
- Nationalization de la dette externe privée.

- La Démocratie apporte un air nouveau dans les chaînes de télévision.

Telenovelas 1983: *Amar al salvaje (Canal 9)/Sola (Canal 9)/Amada/Amor gitano/Cara a Cara/Los cien días de Ana/ Esa provinciana/Mi nombre es Lara/Cuando es culpable el amor/Pelito/Amo y señor (Canal 9)/Historia de un trepador (Canal 13)/La señora Ordoñez (Canal 7)/Cuatro hombres para Eva/Dar el alma/Dos vidas y un destino/Entre el amor y el poder/Lucia Bonelli/Paloma hay una sola/Pelear por la vida*

³ *Ley del olvido* : En *Registro Oficial* libro II, N° 15: La Junta de Representantes de la provincia de Buenos Ayres usando de la soberanía ordinaria y extraordinaria, que reviste, ha acordado y decreta con todo valor y fuerza de ley lo siguiente : ARTICULO UNICO: Las causas suscitadas, por opiniones políticas, anteriores a este día, no embargarán a ningún individuo el pleno goce de la seguridad que la ley concede en la provincia de Buenos Aires a las personas y a las propiedades. Sources : www.elhistoriador.com.ar

⁴ *Ley de Pacificación Nacional (N° 22.924/83)*: Amnistía de delitos cometidos con motivación, finalidad terrorista o subversiva, desde el 25/5/73 hasta el 17/6/82. Sources : http://abc.gov.ar/docentes/efemerides/10dediciembre/site_10diciembre/descargas/elproceso/leypacificacion.pdf

La programmation télévisée de 1976 à 2008 et le contexte politico-culturel de l'époque

1985-
1986

- Plan Austral (jusqu'en 1987).
- Procès a las Juntas
- Plan Austral, nouvelle monnaie
- Ley de Punto Final⁵.

- Alejandro Romay récupère Canal 9. Le public peut réintégrer les plateaux de télévision.

- "Hola Susana" présenté par Susana Gimenez

Telenovelas : *Coraje mamá (Canal 9)/Duro como la roca, frágil como el cristal (Canal 9)/El camionero y la dama (Canal 9)/Libertad condicionada (Canal 9)/María de nadie (Canal 11)/No es un juego vivir (Canal 9)/Amor prohibido/Barbara Narvaez/Entre el cielo y la tierra/Extraños y amantes/Increíblemente sola/Marina de noche/Dos para una mentira (Canal 9)/El hombre que amo (Canal 9)/El infiel (Canal 9)/Libertad condicionada (Canal 9)/Claudia Morán/La cruz de papel/Cuando vuelvas a mi/Ese hombre prohibido/El lobo/Mujer comprada/Mundo de muñeca/Venganza de mujer (Canal 9)*

⁵ La **Ley 23.492 de Punto Final** argentina, promulgada el 24 de diciembre de 1986 durante la presidencia de Raúl Alfonsín, estableció la paralización de los procesos judiciales contra los imputados como autores penalmente responsables de haber cometido el delito complejo de desaparición forzada de personas (que involucró detenciones ilegales, torturas y homicidios agravados o asesinatos) que tuvieron lugar durante la dictadura militar del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional de 1976-1983.

La programmation télévisée de 1976 à 2008 et le contexte politico-culturel de l'époque

<p>1987-1988</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Soulèvement militaire de Aldo Rico (Semana Santa). • Ley de Obediencia Debida. • Plan Huston (Concesiones pétrolières). • Début de la politique de privatisations. • ley de Obediencia Debida⁶ • Soulèvement militaire de Aldo Rico 	<ul style="list-style-type: none"> • Le ministère de la Culture et de la Communication devient responsable des chaînes ATC, Canal 11 et Canal 13. 	<p>Telenovelas : <i>Clave de Sol (Canal 13)/Como la hiedra (Canal 9)/Estrellita mía (Canal 11)/Grecia (Canal 13)/La cuñada (Canal 9)/Me niego a perderte (Canal 9)/Tu mundo y el mío /Clave de Sol (Canal 13)/Ella contra mí (Canal 9)/Sin marido (Canal 9)/Vendedoras de Lafayette (Canal 9)/Amandote/Mi nombre es coraje/Pasiones</i></p>
<p>1989-1990</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Hyperinflation • Début de la présidence de Carlos Menem (jusqu'en 1999) • Politique libérale • Privatisation des entreprises privées 	<p>Canal 11 est cédé au groupe Telefé et Canal 13 à la production Artear. Durant cette période, on réforme la loi de radiodiffusion, ce qui génère l'apparition des <i>multimedios</i>. Canal 7, qui alors se dénomait ATC, se convertit rapidement en une chaîne de spectacles populistes.</p>	<p>Telenovelas: <i>La extraña dama, (canal 9)/1990 : Una voz en el teléfono, canal 9/Clave de Sol (Canal 13)/Amandote 2 (canal 13)/El duende azul.</i></p>
<p>1991</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Loi de convertibilité (peso-dollar) 	<p>Gerardo Sofovich prend le contrôle Argentina Televisora Color jusqu'en 1993.</p>	<p>Telenovelas : <i>Celeste (canal 13)/Cosecharás tu siembra (canal 9)/Chiquilina mía (Canal 9)/Grande pá! (Telefe)/El árbol azul (Canal 13)/Manuela (Canal 13)/Una voz en el</i></p>

⁶ *La Ley de Obediencia Debida n.º 23.521* fue una disposición legal dictada en Argentina el 4 de junio de 1987, durante el gobierno de Raúl Alfonsín, que estableció una presunción *iuris et de iure* (es decir, que *no* admitía prueba en contrario) respecto de que los delitos cometidos por los miembros de las Fuerzas Armadas durante el Terrorismo de Estado y el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional no eran punibles, por haber actuado en virtud de la denominada "obediencia debida" (concepto militar según el cual los suboficiales se limitan a obedecer las órdenes emanadas de sus superiores).

La programmation télévisée de 1976 à 2008 et le contexte politico-culturel de l'époque

			<i>teléfono (Canal 9)/Buenos Aires hablame de amor (Canal 7)/Es tuya Juan (Canal 7)</i>
1992-1993	<ul style="list-style-type: none"> • Attentat de l'Ambassade d'Israël à Buenos Aires 	<p>Le décret 544/92, est signé. Il transforme Canal 7 en une société anonyme et ainsi, la publicité officielle cesse d'être contrôlée. En mai 1992, le député Juan Pablo Cafiero attaque Gerardo Sofovich pour administration frauduleuse. En novembre, le juge Ricardo Wechsler met en examen Gerardo Sofovich. Quand ce dernier quitte Canal 7, il laisse derrière lui une dette de 62 millions de dollars.</p>	<p>Telenovelas: <i>Antonella (Canal 13)/Grande pá! (Telefe)/Son de diez (Canal 13)/Corazones de fuego (Canal 7)/Con pecado concebidas (Canal 9)/Apasionada/corazones de fuego (Canal7)/Fiesta y bronca de ser joven/Inolvidable/Micaela/El oro y el barro</i></p>
1994-1995	<ul style="list-style-type: none"> • Pacto de Olivos et réforme constitutionnelle. • Réforme constitutionnelle • <i>Effet Tequila</i> au México. • Attentat de la AMIA (Association Mutuelle Israelite Argentine) • Réélection de Carlos Menem. 		<p>Telenovelas: <i>Nano (canal 13)/El amor tiene cara de mujer (Canal 13)/Más allá del horizonte (Canal 9)/Montaña rusa (Canal 13)/Casi todo, casi nada/Celeste siempre Celeste/Dejate querer/Esos que dicen amar/Maria sol/Amigovios (Canal 13)/Chiquititas (Telefe) /Poliladron (Canal 13)/Alen, luz de luna/El día que me quieras/Dulce Ana/Inconquistable corazón/Leandro Leiva un soñador</i></p>

La programmation télévisée de 1976 à 2008 et le contexte politico-culturel de l'époque

1996	<ul style="list-style-type: none"> • Formation de l'<i>Alianza</i> (UCR et Frepaso) • Guerre entre l'Équateur et le Pérou. • Destitution de Domingo Cavallo, alors ministre de l'économie 		Telenovelas : <i>90 60 90 Modelos</i> (Canal 9)/ <i>Mi familia es un dibujo</i> (Telefe)/ <i>Montaña rusa, otra vuelta</i> (Canal 13)/ <i>Amor sagrado</i> / <i>Los ángeles no lloran</i>
1997	<ul style="list-style-type: none"> • Affaire Yabrán⁷ 	Finalisation de l'intervention Horacio Fraga (: le panorama télévisait est davantage centré sur des programmes culturels tout en effaçant complètement les programmes	Telenovelas : <i>Carola Casini</i> (Canal 13)/ <i>Cebollitas</i> (Telefe)/ <i>De corazón</i> (Canal 13)/ <i>Hombre de mar</i> (Canal 13)/ <i>RRDT</i> (Canal 13)

-
- ⁷ homme d'affaires argentin influent et puissant, avec des liens étroits avec le président argentin de l'époque, Carlos Menem, et son administration. Yabrán a entretenu le secret autour de sa vie privée. Après le meurtre du journaliste photographe José Luis Cabezas, alors qu'il est en pleine investigation sur Yabrán, ce dernier doit sortir en public et faire face aux soupçons de la société argentine. En 1998, à un moment crucial de l'enquête, Yabrán est retrouvé mort dans une de ses maisons, une balle dans le visage, ce qui le rend presque méconnaissable. Même si les expertises établissent que le corps est celui de Yabrán, beaucoup d'Argentins n'en sont pas sûrs. Des médias importants ont douté de la théorie du suicide, en se basant sur la longueur de l'arme qui a servi et celle des bras de l'homme d'affaires. L'enquête a continué et l'affaire tombe rapidement dans l'oubli, même si des témoignages visuels de Yabrán ont été abondants après sa mort, encore à ce jour, des personnes continuent à penser qu'il a fait croire à sa mort et qu'il vit toujours.

La programmation télévisée de 1976 à 2008 et le contexte politico-culturel de l'époque

		<p>politiques.</p> <p>Le départ de Horacio Fraga de ATC (canal 7) fut causé par la vente de la chaîne à une entreprise fantôme des Iles Caïman, et laissa derrière lui une dette de 27 millions de dollars.</p>	<p>/Aprender a vivir/Los herederos del poder/Mia solo mia</p>
<p>1998</p>	<ul style="list-style-type: none"> Le FMI reclame des ajustements à l'Argentine. 	<p>Durant la période des deux mandats du Président Carlos Menem :</p> <ul style="list-style-type: none"> manque de normes, de procédures et de contrôles dans l'administration des chaînes de télévision ATC achète des droits de production pour projeter des films qui, du fait de leur date de production, avaient déjà été incorporés dans le domaine public et étaient donc libre de diffusion. De nombreux contrats ont été signés avec Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) qui prévoient un coût 63 fois supérieur aux autres contrats passés entre entreprises privées. Un an après la présentation du concours commercial, en 1997, une dette de 35 millions de dollars fut accumulée. 	<p>Telenovelas : <i>Gasoleros (Canal 13)/De corazón (Canal 13)/Muñeca brava (Telefe) /Verano del '98:1ª Temporada (Telefe)/Alen, poder y pasión/Clave de sol/Como vos y Yo/Milady, la historia continua</i></p>

La programmation télévisée de 1976 à 2008 et le contexte politico-culturel de l'époque

		<ul style="list-style-type: none"> Entre 1994 y 1995, abandon des honoraires artistiques pour des programmes qui ne furent jamais émis. 	
1999	<ul style="list-style-type: none"> Triomphe de l'Alianza : Présidence de De La Rúa-Alvarez 	<ul style="list-style-type: none"> Le nom de Canal 7 est à nouveau utilisé et de nouvelles réformes sont organisées sur le contenu de la programmation. Les intentions des nouveaux dirigeants de la chaîne de l'Etat étaient de créer une grille de programmation qui se caractériserait par sa diversité et son amplitude. Malgré de bonnes intentions, le projet ne pu arriver à terme. Les journaux télévisés étaient présentés par des journalistes de talent comme Marcelo Longobardi, Nancy Pasos, Horacio Embón et Norma Morandini. Les programmes du soir étaient présentés par Adolfo Castelo, Gisela Marziotta, Mex Urtizberea et Gillespi. 	<p>Telenovelas : <i>Campeones de la vida (Canal 13)</i> <i>/Buenos vecinos (Telefe)/Gasoleros (Canal 13)</i> <i>/Muñeca brava (Telefe)/Por el nombre de Dios (Canal 13)/Verano del '98: 2ª Temporada (Telefe)/Amar parece tan fácil/Cabecita</i></p>

La programmation télévisée de 1976 à 2008 et le contexte politico-culturel de l'époque

2000-
2001

- Démission du vice-président C. Álvarez Renuncia Álvarez en raison des cas de corruption à l'intérieur du Sénat.
- Le FMI octroie une protection économique à l'Argentine.
- *Corralito*⁸
- Décembre 2001 : « *El Cacerolazo* »⁹

⁸ Mesures économiques prises en décembre 2001 qui limitent les retraits d'argent à 250 pesos par semaine et interdit tout envoi de fonds à l'extérieur, pour lutter contre la fuite des capitaux¹. Prévue à l'origine pour une durée de 90 jours, cette mesure provoqua la panique, chacun tentant de retirer ses dépôts des banques¹ et entraîna la chute du gouvernement de Fernando de la Rúa trois semaines plus tard

⁹ Forme de protestation populaire pratiquée dans certains pays hispanophones - en particulier le Chili et l'Argentine — qui consiste à frapper des ustensiles domestiques de métal. L'intention de cette manifestation est d'appeler l'attention par le biais du bruit produit. Le *cacerolazo* eu lieu en Argentine durant les journées du 19 et 20 décembre 2001.

La programmation télévisée de 1976 à 2008 et le contexte politico-culturel de l'époque

<p>2002</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Démission du Président De La Rúa et arrivée d'Eduardo Duhalde à la présidence 	<ul style="list-style-type: none"> • Création du Sistema Nacional de Medios Públicos Sociedad del Estado , qui finance et opère Canal 7 qui vise à : assurer à toute la population argentine le droit à l'information plurielle et impartiale/ garantir une couverture adéquate et une diffusion des activités de l'Etat dans les domaines nationaux, provinciaux et municipaux et des ONG/promouvoir le respect des Droits de l'Homme consacrés dans la Constitution Nationale et dans les Déclarations et Conventions incorporée à celle-ci/diffuser les productions artistiques, culturelles et éducatives qui se déroulent dans l'espace national/ contribuer à l'effort d'intégration nationale/créer des conventions de coopération et d'appui réciproques avec des entités publiques et privées, nationales et internationales. 	<ul style="list-style-type: none"> • Durant cette période, sont diffusés de nombreuses fictions de qualité comme Ocupas (mini série de 11 chapitres) et Todo por dos pesos(programme humoristique) présenté par Diego Capusotto. • Rebelde, Telefe
<p>2003</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Le 25 mai 2003 : Arrivée au pouvoir de Nestor Kirchner par élections anticipées. Malgré la fin de la crise annoncée par les analystes, le pays reste étranglé par sa dette 		<ul style="list-style-type: none"> • Resistiré (Telefe)

La programmation télévisée de 1976 à 2008 et le contexte politico-culturel de l'époque

	<p>extérieure et 20 millions de personnes sont toujours sous le seuil de pauvreté avec un chômage record, vivant grâce à une économie parallèle que l'État ne contrôle pas, les Argentins organisant par endroits leur autonomie alimentaire et éducative, refusant parfois toute aide de l'État.</p>		
2004-2005	<ul style="list-style-type: none">• 25 juillet 2003, Nestor Kirchner abroge le décret interdisant l'extradition des criminels de la dictature. En août, les députés argentins adoptent à l'unanimité un projet de loi visant à inscrire dans la Constitution l'imprescriptibilité des crimes de guerre et des crimes contre l'humanité. Le Congrès national annule les lois du <i>punto final</i> et de l'<i>Obediencia debida</i>, décision confirmée par la Cour suprême de justice le 14 juin 2005.		<ul style="list-style-type: none">• <i>Padre Coraje</i>, Canal 13• <i>El Deseo</i> (Telefe)• <i>Hombres de Honor</i> (Canal 13)

La programmation télévisée de 1976 à 2008 et le contexte politico-culturel de l'époque

**2006-
2008**

- En septembre 2006, le juge fédéral Norberto Oyarbide lève l'amnistie prononcée en 1990 par Carlos Menem pour Videla et deux de ses anciens ministres.
- 18 septembre 2006 : Disparition de Jorge Julio López.
- 25 avril 2007, la Cour suprême confirme le caractère anticonstitutionnel de cette amnistie. Cette décision valide à nouveau les condamnations de prison à perpétuité rendues par la justice argentine lors du procès de 1985.

- **2006 : *Montecristo* (Telefe)**
-
- **2008 : *Vidas robadas* (Telefe)**
- **2008 : *Les exitosos Pells* (Telefe)**

Les telenovelas à succès en Argentine

El amor tiene cara de mujer (1964) Canal 13

Elle fut un des succès des années 60, de la télévision en noir et blanc de la chaîne *Canal 13*. L'auteur mit en scène la vie de quatre femmes d'âge, de classe sociale et de styles de vie complètement différents travaillant dans un institut de beauté. Chaque semaine, la novela se centrait sur une des protagonistes ce qui permettait l'incorporation de nombreux autres acteurs qui, grâce au succès de la série, ont pu se faire connaître du grand public.

Distribution:

Bárbara Mujica

Iris Láinez

Delfy de Ortega

Angélica López Gamio

Auteur : Nené Cascallar

Producteur : Jacinto Pérez Heredia

Metteurs en scène : Edgardo Borda et Osias Wilenski

Simplemente María (1967)

Telenovela argentine qui raconte l'histoire de María une jeune fille pauvre qui abandonne sa province natale pour trouver du travail à la Capitale. Pour ce faire, elle apprend à coudre puis à lire et à écrire ; ce qui la conduira à devenir, plus tard, une femme d'affaire gérante d'une entreprise de prêt-à-porter.

Simplemente María fut retransmise au Pérou en 1969, au Brésil en 1970, au Venezuela en 1972, au Mexique en 1989 et une seconde fois en Argentine en 1979 avec le même succès.

Distribution:

Irma Roy

Alberto Argibay

Rodolfo Salerno

Auteur: Celia Alcantara

Papa corazón (1973), canal 13

Pinina est une fillette orpheline de mère qui vit dans un internat. Elle n'a plus que sa tante ainsi que les gérantes du collège pour l'aider et s'occuper d'elle. Elle a également son père qu'elle aime par dessus tout. Parfois, sa mère, défunte, lui rend visite en rêve pour lui donner des conseils et la reconforter. Tout au long de l'histoire, la jeune Pinina fait de nombreuses découvertes et va aider son père afin que celui-ci forme une nouvelle famille et qu'ils puissent enfin vivre heureux, ensemble.

Distribution:

Andrea del Boca

Norbeto Suárez

Auteur : Abel Santa Cruz

La extraña dama (1989), canal 9

Au début du Siècle, Gina est une jeune fille de province qui vit avec son frère violent et alcoolique, Doménico. Un beau jour elle fait la rencontre d'un jeune homme riche, Marcelo Ricchiardi. Ils tombent amoureux. Mais Doménico interdit à sa sœur de revoir Marcelo et ce dernier repart en ville où il doit épouser Elsa, choisie par sa famille. Mais Gina attend un enfant de Marcelo...

Distribution:

Luisa Kuliok

Jorge Martínez

Auteurs: Marcia Cerretani, Alma Bressan, María José Campoamor

Producteurs: Claudio Paz, Mauricio Skorulski

Metteur en scène: Diana Alvarez

Production générale: Omar Romay

Information : la circulation des *telenovelas* argentines en Europe et les productions qui en découlent ont un point de départ : *La extraña dama*, diffusée en Argentine en 1989 et réalisée par un nouveau producteur indépendant : Omar Romay. En Argentine, elle a connu un des ratings les plus importants - 46,7– elle a obtenu quatre *Premios Martín Fierro* 1989. En moins d'un an, elle a été vendue à douze pays d'Amérique Latine et en Europe. Le coût de sa production s'est élevé à plus d'un million de dollars.

Una voz en el teléfono (1990), canal 9

Lautaro est un compositeur reconnu, dont la réussite économique lui a permis de se faire une place enviée dans la société. Il vit paisiblement entouré de sa femme et de sa fille. À l'opposé, Ana, beaucoup plus jeune que lui, et sa vie est un véritable calvaire. Fille d'une famille modeste, elle a du affronter des crises dans un foyer sans amour. La chance a voulu qu'un jour elle croise le chemin d'une femme charitable qui la sauvera de cet endroit. Alors qu'Ana apprend à reconstruire sa vie au sein d'une institution pour jeunes filles de son âge, Lautaro perd sa femme dans un accident et sombre dans l'alcool. Son père le fait interner dans un centre pour alcooliques qui se trouve miraculeusement être en face de l'Institution d'Ana. Le destin va les faire se rencontrer grâce au téléphone.

Distribution:

Raúl Taibo
Carolina Papaleo

Auteur: Alberto Migré

Producteur: Mario Santa Cruz

Réalisateur: Jorge Montero

Celeste (1991), canal 13

Celeste est une jeune fille modeste qui travaille comme fleuriste, sa mère, Lucía est gravement malade. Un jour, elle fait la connaissance de Franco et tombe amoureuse de lui. Ils décident de planter un arbre le lendemain et se jurent un amour éternel. Mais Celeste n'est pas au rendez-vous car sa mère agonise et Franco croit que celle-ci le trompe. Celeste part travailler comme domestique dans la demeure des Visconti et découvre que Franco est le fils de sa patronne, Térésa. Leur relation continue clandestinement jusqu'à ce que Celeste découvre le terrible secret que sa mère a occulté toute sa vie : Leandro, le père de Franco, est aussi le géniteur de Celeste...

Distribution :

Andrea del Boca
Gustavo Bermúdez

Auteur: Enrique Torres - J. Nicolás

Producteur: Raúl Lecouna

Réalisateur: Nicolas del Boca

Cosecharás tu siembra (1991), canal 9

Cosecharás tu siembra raconte l'histoire de Giuliana et Luca, qui doivent se libérer de leurs histoires personnelles respectives pour enfin retrouver leur identité. Pour ce faire, ils devront affronter des bandes mafieuses très puissantes. Giuliana est la fille d'un capo de la mafia sicilienne. Un jour, elle trouve l'amour mais elle se retrouve également très vite face à l'impossibilité de vivre cet amour. Car justement, Lucas, est le seul homme sur terre avec lequel elle ne peut ni ne doit vivre une histoire d'amour. Et si elle désire réellement partager sa vie avec lui, elle devra se battre contre sa propre famille...

Distribution:

Luisa Kuliok
Osvaldo Laport

Auteurs: María V. Menis, Juan C. Marin ,Guillermo Glanc

Producteur: Omar Romay

Réalisation: Juan David Elicetche, Jorge Alvarez, Fernando Spiner, Fernando Siro, Martha Reguera

Information : *Cosecharás tu siembra* a reçu le *Martín Fierro* 1991 pour la meilleure *telenovela* de l'année. Elle était en compétition face aux telenovelas *Celeste* et *Buenos Aires, háblame de amor*. Les scènes en extérieur ont été tournées dans les localités de Buenos Aires de Tandil et Villa Gesell mais également en Italie. Pour le décor, une ville restituant l'atmosphère de la Sicile des années 1930 a été construite de toutes pièces.

Antonella (1992) Canal 13

Son succès incontestable fit d'Antonella la *telenovela* la plus suivie durant l'année 1992. Elle raconte l'histoire d'une jeune fille (Antonella) qui rêve de devenir actrice. Elle travaille comme animatrice de fêtes pour enfants pour lesquelles elle revêt le costume d'un clown : Plin-Plin. Elle fait la connaissance de Nicolas qui en réalité est l'amant de sa sœur Natalia. Peu de temps après, Natalia est retrouvée morte. Bien que l'on parle de suicide, Antonella est convaincue qu'il s'agit d'un assassinat, commis par Nicolas. Elle va tenter de venger sa sœur en s'infiltrant dans la haute société.

Distribution:

Andrea Del Boca
Gustavo Bermúdez
Luis Luque
Jorge D'Elía

Auteur: Enrique Torres

Réalisateur: Nicolas Del Boca

Nano (1994), canal 13

Quand Camila avait à peine sept ans, elle fut témoin d'une scène violente : son père et sa mère assassinés et un homme qui la menace d'un pistolet. La vision des corps sanglants et sans vie de ses parents produit un terrible choc émotionnel pour la fillette qui s'enfuit. 15 années ont passé et Camila est une jolie jeune femme qui travaille dans une école pour sourds et muets. Elle est, elle aussi sourde et muette, conséquence du traumatisme vécu dans son enfance. Elle vit avec Dora, la femme qui l'a élevée. À la mort de celle-ci, Camila s'installe dans la maison de son amie. Par son intermédiaire, elle rencontre Manuel (Nano), élevé par son père qu'il déteste. Mais Manuel est marié à Rosario, une femme psychologiquement instable qui fait de Camila son ennemie jurée. Tout se complique quand Manuel trouve l'amour qu'il attendait près de Camila...

Distribution:

Gustavo Bermúdez
Araceli González

Auteur: Enrique Torres

Producteur: Celso Durán

Réalisateur: Rodolfo Hoppe

Perla Negra (1994), canal 11

L'histoire d'une fillette qui, dès sa naissance, se voit abandonnée par une femme très distinguée dans un Collège anglais pour jeunes filles de bonne famille. Elle laisse, pour la subsistance de sa fille, 22 perles noires pour chaque année de vie dans le Collège et la dernière perle lui sera remise à ses 22 ans. La directrice baptise la fillette du nom de Perla. Durant ses années au collège, Perla devient l'amie d'Eva, orpheline et petite fille d'un homme riche et puissant des industries cosmétiques. Eva tombe amoureuse d'un jeune homme (Tomas) peu sérieux qui l'abandonne alors qu'elle attend un enfant de lui. La Directrice, pour éviter un déshonneur, donne le bébé en adoption. A la mort du grand père d'Eva, celui-ci lui lègue son entreprise. Les deux jeunes filles décident donc de quitter le collège pour s'installer à Buenos Aires. Elles comptent bien récupérer l'enfant d'Eva. Mais durant le voyage, celle-ci meurt suite à un accident. À la faveur d'un malentendu un malentendu, Perla est confondue avec Eva, celle-ci profite de cette occasion pour prendre l'identité de amie et récupérer son héritage afin de la venger...

Distribution:

Andrea del Boca
Gabriel Corrado

Auteur: Enrique Torres

Producteur: Ornella Zampicinini

Réalisateur: Nicolás del Boca

Rebelde (2002) telefe

Telenovela argentine créée par Cris Morena et Patricia Maldonado. Elle est destinée à un public adolescent. Elle met en scène le quotidien des jeunes lycéens de *Elite Way School* à Buenos Aires qui est l'école la plus prestigieuse du pays. Plus particulièrement elle raconte la vie des 4 personnages principaux, Marizza Spirito, Pablo Bustamante, Manuel Aguirre et Mia Colucci, issus d'environnements sociaux différents, mais partageant la même passion pour la musique.

Distribution:

Camila Bordonaba
Benjamín Rojas
Luisana Lopilato
Felipe Colombo
Boy Olmi
Catherine Fulop

Auteurs: Cris Morena, Patricia Maldonado

Resistiré (2003), Telefe

L'histoire raconte la vie de Diego Moreno, un jeune tailleur qui travaillait dans un magasin de vêtements de haute couture, pour subvenir aux besoins de sa famille. Un jour, il rencontre Julia méduses, une très jolie femme, lors d'un dîner. Julia est alors accompagnée de son mari, Mauricio Doval. Diego et Julia se retrouvent plus tard, à l'atelier de ce dernier. Mais suite à cette rencontre, Diego croise une autre jeune femme qui désormais n'aura qu'une seule obsession: tuer Doval, le mari de Julia...

Distribution :

Pablo Echarri

Cid Céleste

Caroline du Fal

Fabián Vena

Réalisateurs : Carlos Luna, Daniel Aguirre et Miguel Colom

Producteur: Telefe Contenidos

Information : Elle connut un énorme succès avec un taux d'audience de 41,9 points lors de la diffusion du dernier épisode le 9 décembre 2003. Comme pour Montecristo, le dernier épisode fut retransmis sur écran géant au théâtre porteno Le Gran Rex, rassemblant 3500 personnes.

Padre coraje (2004), canal 13

Un jeune idéaliste décide d'appliquer sa propre justice en défense des plus pauvres, lésés par les lois qui favorisent les plus puissants. Ainsi naît *Coraje*, un personnage dont tout le monde parle avec ferveur et admiration pour ses entreprises audacieuses mais que personne ne connaît. Il agit masqué, accompagné de bandits. L'assassinat d'un des hommes les plus respectés de La Cruz émeut toute la population et réveille les suspicions. En effet, Guerrico, apprit peu avant sa mort une nouvelle que ni lui ni personne ne devait savoir. Une nouvelle qui pourrait mettre en danger les intérêts de certains hommes puissants. On décide, pour faire porter la responsabilité de cet acte, d'incriminer un hors la loi : *Coraje*. En apprenant la nouvelle, ce dernier décide non seulement de laver son honneur mais également de faire éclater la justice en retrouvant le véritable meurtrier. Se faisant passer pour un prêtre, *Coraje* en compagnie de sa bande arrivent à La Cruz, un village chrétien et conservateur. Il est rapidement attiré par la beauté de la jeune Clara qui n'est autre que l'une des filles de Guerrico...

Distribution:

Facundo Arana

Nancy Duplaá

Carina Zampini

Leonor Benedetto

Auteurs: Adrian Suar, Marcos Carnevale , Marcela Guerty

Producteur: Adrián Gonzalez

Réalisateurs: Martin Saban, Sebastián Pivotto

Hombres de honor (2005) Canal 13

Telenovela dont la thématique tourne autour de l'immigration européenne et de la mafia italienne en Argentine durant les années 40. L'histoire se déroule à Buenos Aires. La seconde guerre mondiale vient de se terminer. Au milieu de l'agitation politique des années 40, un groupe d'hommes se dispute le marché clandestin, le trafic d'alcool et des jeux. Ils sont la pègre de la ville, ils protègent leurs territoires, leurs hommes de main et leurs intérêts...

Distribution:

Laura Novoa

Gabriel Corrado

Leonor Benedetto

Juan Gil Navarro

Virginia Innocenti

Réalisateur: Daniel Barone

Producteur: Pol-Ka

Amor en custodia (2005), canal 11

Paz Achaval Urien est une puissante femme d'affaires, patronne d'un établissement agricole dans lequel travaille Juan Manuel Aguirre, un homme humble et passionné. Ce dernier est marié à Gabriela avec laquelle il a une fille, Tatiana. Paz, quant à elle, est mariée à un homme qu'elle respecte mais qu'elle n'aime pas, Alejandro, avec lequel elle deux filles : Barbara et Milagros. Paz et Juan Manuel tombent follement amoureux mais Gabriela ne se laissera pas si facilement évincer. Le destin fera que les chemins de Paz et de Juan Manuel se croiseront et que leurs vies en seront à jamais bouleversées

Distribution:

Osvaldo Laport

Soledad Silveyra

Sebastián Estevanez

Carolina Papaleo

Auteurs: Marcela Citterio, Enrique Estevanez

Producteur: Claudio Meilán

Réalisateurs: Carlos Luna, Gabriel de Ciancio, Pablo Ambrosini

Vidas Robadas (2008), Telefe

Le récit a pour thématique l'enlèvement de personnes et les réseaux de prostitution. Juliana, une fille de Rio Manso, ville fictive de la province de Buenos Aires, est kidnappée par un réseau de *trata de personas*¹. Sa mère va tout mettre en œuvre pour tenter de la retrouver et la sauver. Comme pour *Resistiré*, *Montecristo*, la fiction a été utilisée comme un manifeste de dénonciation sociale. La série a été déclarée d'intérêt social par la Chambre de Députés Argentine, et a également remporté de nombreuses récompenses, dont le *Martin Fierro de Oro* en 2009.

Distribution:

Facundo Arana

Soledad Silveyra

Juan Gil Navarro

Monica Antonopulos

Virginie Innocenti

Romina Ricci

Jorge Marrale

Auteurs: Marcelo Camaño, Guillermo Salmerony

Production : Telefe Contenidos

Los exitosos Pells (2008) Telefe

Telecomedia argentine co-produite par *Underground Contenidos* et *Endemol Argentina*. Elle raconte l'histoire d'un couple de journalistes composé de Sol Casenave et de Martín Pells, qui présentent le journal télévisé de la chaîne « Mega News », le journal le plus important du pays et le plus suivi grâce à la popularité du couple.

Distribution :

Carla Peterson

Mike Amigorena

Producteur :

Sebastián Ortega

Direction :

Eduardo Ripari

Luis Ortega

Mariano Ardanaz

Daniel De Felippo

¹ Le cas est tirée de l'histoire de Marita Veron, une jeune femme de la province de Tucuman en Argentine, qui fut enlevée le 3 avril en l'an 2002 à l'âge de 23 ans, et qui, aujourd'hui encore son sort est inconnu.

Auteur:

Esther Feldman
Alejandro Maci

Article paru dans Pagina 12, le 15 mai 2006

Source :

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/2550-931-2006-05-15.html>

Las siete venganzas y un deseo

Por Nora Mazziotti *

Si pensamos la venganza como reparación y compensación, Montecristo contiene o despliega varias: la venganza del melodrama, continuamente despreciado, minimizado, o arrasado en novelas que saquean sus recursos más exteriores, como las coincidencias abusivas, la reaparición de supuestos muertos, las filiaciones complejas, y olvidan que es necesario un entramado constante y silencioso con el sentimiento y la emoción. En Montecristo el melodrama regresa para mostrar sus aristas medulares, y grita que está vivo y vigente.

Está también la del melodrama sobre la comedia: Montecristo aparece cuando en la TV argentina parecía que en ficción y entretenimiento bastaba con reiterar gestos cómplices al público y cambiar de disfraces una y otra vez, y recupera el lugar de la emoción, la identificación-proyección, el suspenso. O la recuperación del relato no light, en una etapa en que todo parece hecho a las apuradas, sin mayores compromisos, y entonces ya nadie recuerda los éxitos de la semana pasada, y a nadie le importa.

Es, asimismo, la reivindicación de los autores, desde Dumas en adelante, en una etapa en la que el rol del productor parece prevalecer sobre todo lo demás en la industria televisiva. Y muestra que la historia urdida y forjada paso a paso por sus creadores es medular para que el producto exista, tenga vida.

Y la de los actores y actrices, porque en historias como Montecristo pueden componer roles consistentes, preparar caracterizaciones, porque los personajes tienen los pliegues y recovecos para hacerlos atractivos.

Puede pensarse como un homenaje, por la manera en que se representa a las víctimas de la represión. Por primera vez la ficción televisiva cuenta un relato donde los tiene por protagonistas. Y lo hace con valentía, sin estetizaciones, estereotipos o bajadas de línea. Y es, finalmente, una reivindicación para los espectadores, que podemos elegir un programa, esperar a que llegue la novela y no ver cualquier cosa, luego de un largo zapping... Montecristo es una historia que impregna, que deja pensando, soñando... A partir de esto, formulo un deseo: que Montecristo se convierta en una tendencia, un cambio de rumbo, un espacio de búsqueda en la TV argentina. Que no sea un hecho aislado, el "fenómeno Montecristo", que los responsables de la industria televisiva se den cuenta de que les conviene hacer buenos productos..., que a las historias sólidas no hay con qué darles.

* *Semióloga*

**Article paru dans *La revista Latinoamericana de comunicación CHASQUI*,
en septembre 2006:**

Televisión Montecristo, la historia negra argentina hecha telenovela,

Esteban Landau

Siempre se pensó que la trama de la historia argentina y la de todos aquellos países del cono sur que sufrieron dictaduras militares en la década del 70 podría ser un buen argumento para una novela. Ahora esto es realidad.

La existencia de feroces represores que caminan por la calle como si nada pasara, de abuelas y madres de desaparecidos que buscan desesperadamente a sus hijos o a sus nietos y la propia historia de aquellos que recuperaron su identidad robada en los años de plomo es material suficiente para un verdadero “culebrón”.

En la Argentina, este año, hay un programa que sobresale del resto. Se trata de Montecristo, una novela cuya trama gira en torno al tema del robo de bebés que se produjo en el país entre 1976 y 1983, durante la última dictadura militar.

La novela que se emite por Telefé -el canal líder de audiencia- es uno de los dos programas más vistos de año. Y junto con el éxito surgen algunos interrogantes: ¿es Montecristo una novela tradicional? ¿Respeto las leyes del género? ¿Hasta qué punto la ficción televisiva es fiel a la historia y al libro? ¿Cómo trabajaron los guionistas para adaptar la trama a la realidad política y social de un país, en este caso Argentina? ¿Fue acertado utilizar el argumento de los desaparecidos? ¿Qué opinan los organismos de derechos humanos al respecto? ¿La buena aceptación de la gente habla de una sociedad más madura y con memoria o es simplemente la aceptación de una telenovela más?

La trama y sus personajes

Montecristo -una adaptación televisiva de la novela de Alejandro Dumas- tiene una trama simple y compleja a la vez. Santiago Díaz Herrera (Pablo Echarri) es un abogado joven y feliz que está a punto de casarse con Laura Ledesma (Paola Krum) de quien -sin que Santiago lo sepa- también está enamorado Marcos (Joaquín Furriel), su gran amigo a quien conoce desde la infancia. Marcos es hijo de un empresario llamado Alberto Lombardo (Oscar Ferreiro). Lombardo tiene un pasado oscuro como médico y partero de un centro clandestino de detención. Cuando el padre de Santiago (Mario Pasik), un juez defensor de los derechos humanos, está a punto de reabrir una investigación que lo involucra, Lombardo decide matar al juez y a su hijo.

El primer asesinato se lleva a cabo en Buenos Aires y el segundo queda en manos de Marcos, quien está con Santiago en un torneo de esgrima en Marruecos. Pero algo sale mal y Santiago no muere sino que es recluido en una prisión. Diez años después, Santiago sale de las sombras y tiene entre cejas la idea de vengarse de sus verdugos.

El triángulo amoroso

En Marruecos, mientras agoniza en la playa, Santiago es salvado por Victoria (Viviana Saconne) quien lo ayuda a sobrevivir y a hacerse una operación para recomponer su rostro. Esa relación que nace entre ellos crecerá con el tiempo con el impulso compartido de encontrar verdad y justicia. Es que así como Santiago es hijo de un juez defensor de los derechos humanos, Victoria es hija de desaparecidos y está dispuesta a hacer todo lo posible para hallar a su hermana apropiada por los militares. Lo que no sospecha, y que quedará en evidencia a medida que transcurren los capítulos, es que su hermana no es otra que Laura, el verdadero y único amor de Santiago. Así es como se conforma un particular triángulo amoroso.

“La idea fue que la historia de amor, el triángulo amoroso de Santiago, Laura y Victoria, pasara por ahí. Utilizar para el melodrama la línea de dos hermanas separadas por circunstancias de la vida que se reencuentran en algún momento es un tema muy realizado en las novelas, pero esta vez lo contextualizamos con los desaparecidos y las familias rotas en aquella época”, explicaba Marcelo Camaño -uno de los autores del programa- en una entrevista concedida al diario La Nación.

La búsqueda de la identidad robada

El tema de la identidad es un elemento clave a la hora del relato. Y no porque sea nuevo en el marco de las novelas -que en su mayoría giran en torno a ese problema-, sino porque ahora esa búsqueda está relacionada con un período histórico nefasto de la historia argentina.

“La telenovela Montecristo ha puesto en el tapete esta problemática, así como la desaparición de personas, el robo de niños, la tortura, el asesinato y la impunidad propios de la última dictadura argentina, sumados a otros temas universales como la traición, la envidia, el amor, la rivalidad, los celos, la codicia, la negación, la violencia familiar y la corrupción. Se trata de una telenovela en la que no están ausentes los recursos propios del teatro dramático. De modo tal que los discursos creíbles y refinados se entremezclan con situaciones insólitas o extravagantes, produciendo una alternancia entre lo culto y lo popular” explica la filósofa Esther Díaz en una nota publicada en el suplemento Ñ del diario Clarín. Y agrega: “La remisión constante a los efectos del terrorismo de Estado en la Argentina marca un hito en la historia del género. Pues a más de veinte años de los penosos hechos evocados se los aborda por primera vez desde la telenovela. Y parecería que es justamente ahí donde se puede rastrear uno de los motivos del éxito”.

La adaptación del libro

Otra gran acierto de Montecristo es haber logrado una adaptación del libro de manera tal que respete el espíritu, pero que al mismo tiempo pudiera ser el punto de partida para la historia. “Cuando empezamos a trabajar sobre la adaptación, primero al presente y luego a la Argentina, tuvimos en cuenta que en “El conde de Montecristo el disparador de la historia es una cuestión política: una carta de Napoleón que Edmundo Dantés debe entregar y eso provoca que lo metan preso sin retorno, dice Adriana Lorenzón, también autora del ciclo, en

el mismo reportaje publicado en el diario La Nación.

En ese sentido, de todos los temas que se podían abordar, los autores eligieron uno con un trasfondo político lo suficientemente fuerte para justificar el asesinato de un juez, que Santiago fuera preso y que hubiese una consecuencia luego en el presente. Y el que más le cerró fue el de la dictadura militar. “Nos pareció que iba a tener una base sólida para justificar todos los conflictos. Porque estamos hablando de una cuestión social que es una herida abierta para toda la sociedad argentina”, explican los autores y ponen énfasis en la dicotomía entre venganza y justicia: “Este conflicto nos permite transformar argumentalmente la venganza en justicia. Porque en el original el tema de la venganza es mucho más lineal, el conde llega a vengarse y, cuando termina todo dice: Estoy en paz. Acá la venganza se va a transformar en justicia”.

La realidad y la ficción

Han pasado 30 años desde el golpe militar de 1976, pero en esta Argentina actual el tema de la dictadura parece tener tanta relevancia como en aquellos tiempos. Y hay varios puntos de contacto entre la trama de ficción y los últimos hechos.

En Montecristo, por ejemplo, mientras se produce el juicio en contra de Lombardo, Laura y su hijo Matías desaparecen. En la realidad, en Argentina desde el 18 de septiembre está desaparecido Julio López, testigo clave en el juicio al represor Miguel Etchecolatz y, aunque se han hecho múltiples conjeturas, una de las hipótesis más firmes sobre su desaparición dice que se trató de enviar un mensaje a los futuros posibles testigos de los cientos de juicios abiertos por crímenes de lesa humanidad, sobre qué les puede llegar a pasar si declaran lo que saben. Así, este hecho que conmueve a la opinión pública y generó varias marchas por parte de los organismos de derechos humanos amenaza con convertirse en el del primer desaparecido en democracia por motivos políticos. Pero ese no es el único hecho que relaciona a la realidad con la ficción.

En la telenovela, Lisandro Donoso, mano derecha de Lombardo, sufre un infarto justo en el momento en el que está por declarar y en la realidad, el ex represor de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), Jorge Anaya no pudo declarar porque dos horas antes de que tenía que hacerlo le diagnosticaron una cardiopatía grave. Pero sin duda, el hecho que causó más alegría y que terminó por unir a la ficción con la realidad es la aparición del nieto número 85.

El nieto 85

El 12 de septiembre, las Abuelas de Plaza de Mayo informaron que habían encontrado al nieto número 85. Su nombre era Marcos Suárez Vedoya. Hasta ahí, una historia más de un hijo de desaparecidos que finalmente se reencontraba con su verdadero origen. Lo que diferenciaba a este de otros casos es que la foto de Marcos había aparecido días antes en el programa Montecristo.

La historia empezó en marzo cuando Marcos llegó hasta la sede de Abuelas de Plaza de

Mayo en busca de algún dato que le permitiera conocer su pasado. Hasta ese momento, lo único que sabía sobre su vida era lo que le había contado su madre adoptiva, y solo tenía algunas fotos de su infancia y una inscripción en el registro civil donde no había referencia alguna a su padre. Nunca sospechó que podría ser hijo de desaparecidos ni que su madre no era quien le había dado la vida.

Pasaron algunos meses y el 22 de junio, Marcos fue a la tarde al Hospital Durand de la Capital Federal para hacerse la prueba de ADN. Y esa misma noche, cuando llegó el momento de Montecristo encendió la televisión. Allí estaba la actriz Viviana Saccone en su papel de Victoria, sosteniendo entre sus manos una foto suya de cuando era bebé.

Ahora ¿cómo es posible que su rostro apareciera en el programa? Esa imagen fue cedida por las Abuelas de Plaza de Mayo, quienes desde el comienzo de la tira trabajaron conjuntamente con los guionistas para aportar información, describir sensaciones, de manera tal que lo que se viera pese a ser ficción, estuviera muy cerca de la realidad.

Estela de Carlotto, la presidenta de las Abuelas de Plaza de Mayo, siempre se mostró agradecida por cómo el programa encaró la problemática de los desaparecidos. En una entrevista publicada en el semanario Perfil sostuvo que "fue una sorpresa fantástica ver la repercusión de la tira no solo por los niveles de audiencia, sino además por la manera en la que habían incluido en una trama de amor y odio el tema de la dictadura, de la violación de los derechos humanos y el conflicto de la identidad".

Montecristo en Latinoamérica

Montecristo no sólo se puede ver en la Argentina sino también en México y en Chile, donde Telefé Contenidos vendió el formato. La trama en esos países no es igual a la que cautivó a tanta gente en la Argentina.

En las adaptaciones de Montecristo en Chile y México es reemplazada por el narcotráfico y el contrabando de bebés. En México el cambio obedece a cuestiones históricas: allí no hubo un plan sistemático para la desaparición de personas como en la Argentina y en Chile, donde sí existió una dictadura encabezada por Augusto Pinochet, con mecanismos similares a los de los militares argentinos, el tema del robo de niños durante los años de plomo no está lo suficientemente maduro como para hacer de eso el principal argumento de una novela.

Conclusiones

Hay críticos que definen a Montecristo como una novela kirchnerista en alusión a la política de derechos humanos que lleva adelante el presidente argentino Néstor Kirchner, quien entre otras cosas planea hacer de la ESMA, el principal centro de detención ilegal, un museo de la memoria. Pero más que un programa de un tinte político determinado, la buena recepción por parte del público de Montecristo habla de una sociedad argentina madura que puede enfrentar a sus propios demonios y fantasmas y recibir una historia compleja. Tan compleja como aquellos años nefastos que no tienen que repetirse nunca más.

Buenos Aires, 21 de septiembre de 2006 |

Encontramos a Marcos Suárez

Abuelas de Plaza de Mayo tenemos la felicidad de comunicar a la sociedad nacional e internacional el encuentro de otro nieto desaparecido durante la dictadura militar, en el marco del Plan Sistemático de robo de bebés.

Se trata de Marcos Suárez, secuestrado junto a su padre el 10 de diciembre de 1976, a pocos días de cumplir un año de vida.

Su padre, Hugo Alberto Suárez de 23 años, estudiante universitario fue detenido por fuerzas conjuntas en Buenos Aires o sus alrededores. Llevaba en sus brazos a su hijito Marcos, de quién no se separaba nunca ya que su esposa María Rosa había sido secuestrada el 20 de octubre del mismo año por fuerzas de seguridad.

La joven mamá, María Rosa Vedoya había nacido el 11 de agosto de 1954 en la ciudad de La Plata y estaba cursando medicina en la Universidad de dicha ciudad, de la cuál ambos eran oriundos.

Los familiares comenzaron la búsqueda de todo el grupo familiar en organismos del Estado, la Iglesia y hospitales obteniendo respuestas negativas.

El abuelo materno, Luis Rodolfo Vedoya radicó en nuestra Asociación un pedido de búsqueda que por 29 años realizamos las Abuelas sin encontrar al niño y a sus padres.

Pero las innumerables actividades públicas y mediáticas que ponemos en práctica para convocar a los jóvenes que dudan de su Identidad dio su feliz resultado.

El día 30 de marzo de 2006 se presentó en nuestra sede un joven que manifestó su interés en conocer su filiación paterna, ya que en la inscripción que se había realizado en el Registro Civil no figuraba indicación alguna respecto al padre.

De aquella charla surgió la ausencia de relatos o referencias confiables que le permitieran dar a con el nombre de quien fuera su padre. Las narraciones que le habían brindado eran confusas e inconsistentes, tanto que hacían imposible realizar una búsqueda.

La entrevista, amena y distendida, fue avanzando en la construcción de los vínculos familiares y en los relatos existentes acerca de su nacimiento. Esto fue poniendo de manifiesto algo que hasta el momento el joven no había logrado extraer claramente. Faltaban fotos de los primeros meses, incluso de su primer año. Habida cuenta de que la mujer que lo crió se desempeñaba como profesional en una institución del ámbito de la salud, su nacimiento surgía como ocurrido en domicilio particular. De ello se deduce que no sólo se trataba de una ausencia vinculada al nombre del padre sino también a lo referido a la maternidad.

Esto imprimió un giro a la búsqueda. Aconsejado se presentó en la Comisión Nacional por el Derecho a la Identidad - CONADI - el día 4 de abril de 2006.

La búsqueda documental no permitió hallar respuestas a los interrogantes formulados. Encontrándose cerrada esta vía se decidió realizar la extracción de la muestra hemática en el Banco Nacional de Datos Genéticos del Hospital Durand el día 22 de junio de 2006. Obteniéndose el día 12 de septiembre el resultado de la inclusión con las familias Suárez-Vedoya.

Marcos Suárez Vedoya fue citado para transmitirle el resultado sobre su verdadera identidad y contarle sobre de su verdadera familia.

El día 14 de septiembre se encontró con su abuela Modesta, sus tíos y primos comenzando así el camino de su libertad.

Campo de Mayo

A partir de testimonios y denuncias que eran concordantes en cuanto a descripción de lugares, ruidos característicos y planos que se fueron confeccionando del lugar, se realizaron dos procedimientos en la guarnición a través de los cuales pudieron constatarse dos lugares, que fueron reconocidos por los testigos: uno ubicado en la Plaza de Tiro, próximo al campo de paracaidismo y al aeródromo militar y el otro perteneciente a Inteligencia, ubicado sobre la ruta 8, frente a la Escuela de Suboficiales Sargento Cabral.

El primero fue el que albergó a mayor número de detenidos-desaparecidos y era conocido como el «Campito» o «Los Tordos». Se accede al mismo por un camino que comienza al costado de las dependencias de Gendarmería Nacional, que es de tierra, y por otro camino, actualmente asfaltado, que comienza frente al polígono de tiro en forma perpendicular a la izquierda de la ruta que por dentro de la guarnición une la ruta 8 con Don Torcuato.

Los planos que se habían ido confeccionando con los datos de los liberados coincidían con la carta topográfica del lugar correspondiente al año 1975, que se obtuvo en el Instituto Geográfico Militar, en cuanto a la existencia de tres edificaciones grandes y un galpón, ninguno de los cuales existe actualmente, notándose que en el lugar correspondiente existen pequeñas depresiones en el terreno y durante el procedimiento los testigos reconocen también escombros pertenecientes a las antiguas construcciones y detalles en árboles y zonas de terreno. En el sitio los testigos ubicaron los lugares donde se encontraban los edificios y galpones que sirvieran de lugar de cautiverio, por lo cual tanto para la Comisión como para los testigos quedó suficientemente acreditado que ése era el lugar donde existió el C.C.D.

Cuando los detenidos llegaban al «Campito» eran despojados de todos sus efectos personales y se les asignaba un número como única identidad, allí dentro pasaban a perder toda condición humana y estarían de ahí en más DESAPARECIDOS para el mundo.

Javier Álvarez (Legajo N° 7332) recuerda:

«Lo primero que me dicen es que me olvidara de quién era, que a partir de ese momento tendría un número con el cual me manejaría, que para mí el mundo terminaba allí».

Beatriz Castiglioni (Legajo N° 6295) a su vez afirma:

«Un sujeto nos dijo que estaban en guerra, que yo y mi marido estábamos en averiguación de antecedentes, que seríamos un número, que estábamos ilegales y que nadie se enteraría de nuestro paradero por más que nuestros familiares nos buscaran».

Después se los tiraba en alguno de los galpones donde permanecían encadenados, encapuchados y con prohibición de hablar y de moverse, sólo eran sacados para llevarlos a la sala de tortura, sita en uno de los edificios de material.

Juan Carlos Scarpati (Legajo N° 2819) cuenta:

«Cuando me detuvieron fui herido de nueve balazos. Primero me llevaron a un lugar que llamaban -según supe después - "La Casita", que era una dependencia de Inteligencia. Luego de unas horas me llevaron al "Campito" donde permanecí sin más atención que la de una prisionera ginecóloga que me suministró suero y antibióticos en la «enfermería» ubicada en el mismo edificio donde se torturaba. En ese lugar no se escatimaba la tortura a terceras personas, e incluso la muerte para presionar a los detenidos y hacer que hablasen. La duración de la tortura dependía del convencimiento del interrogador, ya que el límite lo ponía la muerte, que para el prisionero significaba la liberación».

La señora Iris Pereyra de Avellaneda (Legajo N° 6493 y 1639) declara:

«Fui detenida junto con mi hijo Floreal, de 14 años, el 15 de abril de 1976. Buscaban a mi marido, pero como éste no estaba nos llevaron a nosotros dos a la Comisaría de Villa Martelli. Desde allí me condujeron encapuchada a Campo de Mayo. Allí me colocaron en un galpón donde había otras personas. En un momento escuché que uno de los secuestrados había sido mordido por los perros que tenían allí. Otra noche escuché gritos desgarradores y luego el silencio. Al día siguiente los guardias comentaron que con uno de los obreros de Swift "se les había ido la mano y había muerto". Salí de ese campo con destino a la penitenciaría de Olmos. El cadáver de mi hijo apareció, junto con otros siete cuerpos, en las costas del Uruguay. Tenía las manos y los pies atados, estaba desnucado y mostraba signos de haber sufrido horribles torturas».

El día 22 de abril de 1976 el Comando de Institutos Militares solicita por nota la puesta a disposición del Poder Ejecutivo Nacional de Iris de Avellaneda, en dicha nota se especifica la dependencia en la que había estado detenida: el Comando de Institutos Militares.

Hugo Ernesto Carballo (Legajo N° 6279) fue detenido en el Colegio Militar de la Nación, donde cumplía su servicio militar, el día 12 de agosto de 1976:

«Primero me llevaron a la enfermería del Colegio, donde me vendaron y amordazaron. De allí me trasladaron en un carrier a un centro de detención clandestino, donde me ubicaron en un galpón grande. Me encadenaron un solo pie porque el otro lo tenía enyesado. Había muchos detenidos ahí y cominualmente se oían gritos, ladridos de perros y motores de helicópteros. Permanecí varios días en ese lugar hasta que me condujeron nuevamente al Colegio, junto con otros dos compañeros. Durante el trayecto fuimos golpeados hasta que llegamos y nos dejaron tirados en una habitación. Al rato llegaron varios oficiales, entre ellos el General Bignone, quien nos expresó que en la guerra sucia había inocentes que pagaban por culpables, y nos licenció hasta la baja. Durante mi cautiverio en Campo de Mayo fui interrogado en una habitación por un

sujeto que se hacía llamar el "doctor". Al salir de ahí hicieron que un grupo de perros me atacase».

Beatriz Castiglione de Covarrubias, que fue detenida junto con su esposo, y estaba embarazada de 8 meses, refiere:

«A mi esposo lo llevaron a un galpón grande. A mí me llevaron primero a un galpón chico donde había otra gente y luego a una habitación de otro edificio. Ahí también había más detenidos. Cuando me interrogaban me amenazaban diciéndome que tenían todo el tiempo por delante y que luego de tener el chico "me iban a reventar". El 3 de mayo de 1977 nos comunicaron que nos iban a liberar. Nos pidieron disculpas porque se habían equivocado. En el viaje nos dijeron que si contábamos algo de lo que había pasado nos buscarían de vuelta y "nos reventarían" luego de lo cual nos dejaron en la Zona de Tigre».

Serafín Barreira (Legajo N° 5462) estuvo detenido en «El Campito» en la misma época, junto con su esposa, que también estaba embarazada y recuerda:

«...en el lugar, al cual entramos por la puerta 4, había mucha gente que venía de distintos centros clandestinos del país. Mientras estuve hubo dos partos en otro galpón de material cercano. A los niños nacidos se los llevaban enseguida».

Hasta mediados de 1977 los partos se efectuaban en los galpones: en esa fecha Scarpati relata que vino al lugar un médico de Campo de Mayo, quien opinó que en ese lugar no había condiciones mínimas para atender los partos, a partir de lo cual las parturientas eran llevadas al Hospital de Campo de Mayo donde se les hacía inducción y cesáreas en la época de término del embarazo.

El C.C.D. estaba prácticamente dirigido por los «interrogadores», quienes eran los que tenían a su cargo las decisiones sobre tortura, liberación o traslado. La custodia la cubría personal de Gendarmería Nacional y el lugar estaba bajo dependencia del Comando de Institutos Militares.

Este C.C.D. había sido acondicionado para el mes de marzo de 1976 y, según declara ante la CONADEP un miembro del GT2 (Rodríguez, Oscar Edgardo, Legajo N° 7171) se le encomendó la resolución de los problemas logísticos de instalación del campo a pedido del Jefe de Inteligencia de Institutos Militares, Coronel Ezequiel Verplaetsen, para asegurar una puesta en funcionamiento rápida y eficaz del C.C.D.

El lugar constaba de tres edificios grandes de material, los baños y otras dependencias, todos de construcción antigua y 2 galpones de chapa.

Esta Comisión, mediante el análisis de legajos, de los datos proporcionados por el Centro de Computación y la exhibición de fotografías a testigos, logró establecer la identidad de un buen número de personas de las cuales no se había tenido noticia alguna desde su desaparición y que en algún momento pasaron por los galpones de este C.C.D.

Mediante estos testimonios y correlaciones, y los procedimientos realizados se llega a develar la operatoria de este C.C.D. pese a la destrucción de pruebas y rastros.

Los detenidos que allí estuvieron cautivos, luego de un tiempo, eran trasladados hacia un destino desconocido, siendo cargados en camiones, los que en general se dirigían hacia una de las cabeceras de las pistas de aviación próximas al lugar.

«Los traslados no se realizaban en días fijos y la angustia adquiría grados desconocidos para la mayoría de los detentados. Se daba una rara mezcla de miedo y alivio ya que se temía y a la vez se deseaba el traslado ya que si por un lado significaba la muerte seguramente, por el otro el fin de la tonura y la angustia. Se sentía alivio por saber que todo eso se terminaba y miedo a la muerte, pero no era el miedo a cualquier muerte - ya que la mayoría la hubiera enfrentado con dignidad - sino esa muerte que era como morir sin desaparecer, o desaparecer sin morir. Una muerte en la que el que iba a morir no tenía ninguna participación: era como morir sin luchar, como morir estando muerto o como no morir nunca» (Legajo N° 2819).

El otro lugar dentro de esta guarnición que sirvió como lugar de interrogatorio y de detención clandestino es el perteneciente a Inteligencia, conocido como «La Casita» o «Las Casitas», también fue reconocido por esta Comisión con testigos.

Mario Luis Perretti (Legajo N° 3821) cuenta:

«Me detuvieron el 7 de junio de 1977 a media cuadra de mi domicilio, en la localidad de San Miguel. Me llevan encapuchado a un lugar donde al bajarme me hacen subir una loma muy empinada, como de cemento, introduciéndome a un lugar que ellos llamaban "La Parrilla". Me amenazan con traer a mi esposa y a mi hijo. Recuerdo que cuatro o cinco días antes del 20 de junio escuchaba voces de mando para hacer marchar a soldados y tambores, y por la noche y los fines de semana oía que cerraban un camino de acceso, por el que durante el día se escuchaba pasar vehículos».

Al efectuar la inspección ocular reconoce el terraplén existente en el lugar, como la loma de cemento que le hicieron subir al llegar.

También hay denuncias que ubican otro CCD en la prisión militar existente en Campo de Mayo (Rodríguez, Aldo, Legajo N° 100; Pampani, Jorge Legajo N° 4016).

Un geste pour la planète : l'impression de cette information est-elle vraiment nécessaire ?

Dictature argentine : ouverture d'un procès historique sur les vols de bébés

LEMONDE.FR avec AFP | 28.02.11 | 20h01 • Mis à jour le 28.02.11 | 20h07



Deux anciens dictateurs, Jorge Videla, 85 ans, et Reynaldo Bignone, 83 ans, sont sur le banc des accusés au côté de six autres militaires. AFP/JUAN MABROMATA

Un procès historique sur le vol de bébés comme "*plan systématique*" sous la dictature argentine (1976-1983) s'est ouvert lundi 28 février à Buenos Aires. Deux anciens dictateurs, Jorge Videla, 85 ans, et Reynaldo Bignone, 83 ans, sont sur le banc des accusés au côté de six autres militaires : Santiago Omar Riveros, Ruben Oscar Franco, Antonio Vanek, Jorge Luis Magnacco, Juan Antonio Azic et Jorge "Tigre" Acosta.

"*Nous avons été un butin de guerre du régime*", a déclaré à l'entrée du tribunal Leonardo Fosatti, 33 ans. Il avait été l'un des bébés volés et avait retrouvé son identité grâce aux recherches des Grand-mères de la place de Mai. Des membres d'organisations de défense des droits de l'homme, dont HIJOS (Fils et filles des disparus), chantaient et agitaient des drapeaux en face du tribunal.

Quelque cinq cents bébés ont été volés au total dans des centres clandestins de détention et de torture, dont l'Ecole supérieure de mécanique de la marine (ESMA). Le plus souvent, le bébé était remis à un militaire ou à un proche de militaire tandis que la mère était jetée à la mer, nue et vivante, d'un avion militaire en plein vol.

**Entretien fait à Carlos A. Rosanski par Adriana Fernandez,
sur le « concept » de génocide**

La Plata, Le 22 décembre 2009

En la entrevista hecha al Dr. Carlos A. Rozanski, Presidente del TOF N° 1 de La Plata, con fecha 22 de Diciembre de 2009, unos de los puntos destacados fue cuando se refirió al concepto de “genocidio” que si bien no figura en el código penal aparece en las sentencias de los juicios a Miguel Etchecolatz y Cristian Von Wernich . Transcribo esa parte del reportaje:

-En los juicios a Etchecolatz y a Von Wernich se los condenó por “delitos de lesa humanidad en el marco de un genocidio” ¿Cuál es la diferencia entre delito de lesa humanidad y genocidio?

“Los delitos que nosotros juzgamos son delitos de lesa humanidad inequívocamente porque además de la evidencia que hubo en los juicios, fundamentalmente la determinación jurídica es que si no lo fueran no hubieran podido ser juzgados treinta años después porque hubieran prescrito. El delito de lesa humanidad no prescribe. El caso Etchecolatz, por ejemplo, es un fallo firme confirmado en la Corte Suprema, de modo que no ha prescrito, ha sido juzgado y condenado. La diferencia es que no es un delito aislado, por supuesto no significa que la vida individual valga menos que la de miles de personas ya que toda vida es imposible de evaluar, pero la dimensión del fenómeno es distinta. Por eso en delitos individuales se mantiene el principio de prescripción, que es un principio de garantía constitucional de no persecución por el tiempo de los tiempos, hay límites temporales que no se aplican en los casos de lesa humanidad porque la magnitud de los crímenes es tan enorme que no puede ser alcanzada por la prescripción y deben ser juzgados en cualquier tiempo e incluso en cualquier lugar porque el Derecho Internacional de derechos humanos establece inequívocamente que se realicen estos juicios donde sea posibles realizarlos. Los países que no tienen la posibilidad jurídica o la disposición para hacerlos, cuando se trata de violaciones masivas a los derechos humanos, son juzgados en otros lugares.

Ahora bien, todos los genocidios implican delitos de lesa humanidad, pero no todos los delitos de lesa humanidad, a pesar de la magnitud que tienen, configuran un genocidio ya que en la medida que no reúna determinados requisitos no llega a esa categoría. El caso del genocidio se trata del designio de un sector del estado o del propio estado de acabar con un grupo determinado de personas que puede ser un grupo nacional. Está previamente definido quiénes van a ser los exterminados y ese plan de exterminio es el que define la existencia de un genocidio. En Argentina las complicaciones que se suelen discutir desde el punto de vista jurídico tienen que ver con que históricamente la Convención sobre genocidio fue precedida por dos episodios al finalizar la Segunda Guerra mundial. 1º- la Resolución de Naciones Unidas sobre genocidio y 2º- el Proyecto de Convención sobre genocidio. En ambos se incluía entre los grupos posibles de ser exterminados con esa característica de genocidio a los grupos ideológicos o políticos.

Cuando la Convención finalmente sale y se firma, se elimina de todos esos grupos el concepto de persecución “por razones ideológicas o políticas”. Esto tiene una característica histórica de ese momento que es la oposición de algunos países, concretamente de la Unión Soviética con Stalin que no admite que se incluya este concepto entre otros factores. O sea que en el Proyecto de Convención estaba y se saca. Esto no es muy divulgado pero así fue. Entonces en el caso de nuestro tribunal cuando hubo que decidir, no podíamos juzgar por genocidio porque es un delito que no existía en el Código penal argentino y el imputado no había sido indagado, procesado ni acusado por eso. No hubiera sido legal, pero tampoco era correcto desde mi pensamiento, dejar de mencionar el contexto en el que sucedieron los hechos y calificarlo “dentro del marco de un genocidio” porque eso no sólo ponía las cosas en su lugar desde mi punto de vista, sino que además significaba y significa la necesidad de tener sobre lo que sucedió una mirada más en perspectiva. No es lo mismo pensar que sucedieron hechos aislados, aún cuando se acepten que fueron delitos de lesa humanidad los que se cometieron, que pensar que todo ese plan sistemático ya comprobado en 1985 en el Juicio a las Juntas fue un verdadero genocidio, y que ese plan sistemático no fue llevado a cabo sólo para secuestrar y asesinar personas o tirarlas al mar, sino que se trató de un plan concreto de exterminio respecto de un grupo nacional, aunque tenga componentes de otros países, seleccionados por el propio estado que decidía exterminarlos en nombre de principios pseudo superiores con la clara intención, y esto fue dicho en la sentencia, de exterminar a quien se opusiera al proyecto de ese momento, en forma directa o que pudiera significar un peligro para el mismo ya que en última instancia se trataba de un proyecto económico. Ese designio de exterminar de esa manera a ese universo de personas, desde mi punto de vista, es un genocidio. El caso Etchecolatz es cosa juzgada y fallo firme, y todo el contenido de la sentencia, incluyendo el marco del genocidio, es una verdad jurídica.”

Como podemos ver, debido al contexto político de la época, la Convención de 1948 definió de esta manera al genocidio: “Se entiende por genocidio cualquiera de los actos mencionados a continuación, perpetrados con la intención de destruir total o parcialmente a un grupo nacional, étnico, racial o religioso como tal; a) Matanza de miembros del grupo; b) Lesión grave a la integridad física o mental de los miembros del grupo; c) Sometimiento intencional del grupo a condiciones de existencia que hayan de acarrear su destrucción física, total o parcial; d) Medidas destinadas a impedir nacimientos en el seno del grupo ; e) Traslado por la fuerza de niños del grupo a otro grupo.”

Creo que no hay lugar a dudas cuando se leen los fundamentos de la sentencia que la figura de “genocidio” está aplicada a un “grupo nacional” según la definición de la Convención de 1948, al cual no se lo aniquiló en forma individual sino como

consecuencia de un plan sistemático de exterminio bien organizado y como se puede también leer en el mismo que *“los campos de concentración argentinos constituían un compendio de lo peor de las experiencias de los campos de concentración del nazismo, de los campos de internación franceses en Argelia o de las prácticas de contrainteligencia norteamericanas en Viet Nam.”* (Causa NE 2251/06)

Con el correr de los años ha quedado expuesto que el grupo nacional argentino al que se ha destruido no ha sido casual, se ha tratado de cambiar y de redireccionar su modo de pensar, su ideología y hasta su destino y su futuro en la apropiación de los hijos de los desaparecidos para educarlos bajo otro sistema de creencias.

Carlos Rozanski abrió la IX Conferencia Bianual sobre Genocidio

“La regla del genocidio es la impunidad”

Article paru dans Pagina 12, le 20 juin 2011

Source : <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-172635-2011-07-20.html>

El juez analizó el proceso que atravesó el país desde el terrorismo de Estado y dijo que hoy “la cultura del miedo está en retirada”. Destacó también que “el derecho debe ser producción de verdad. Si no, sirve sólo para sostener intereses de turno”.

Por Ailín Bullentini

El juez Rozanski (a la derecha) junto a Eduardo Duhalde y Aníbal Jozami, entre otros.

Verdad, justicia, memoria y elaboración. Tal es, según el presidente del Tribunal Oral Federal 1 de La Plata, Carlos Rozanski, la fórmula que compone el “mejor antídoto existente para prevenir un genocidio”. En el marco de la IX Conferencia Bianual sobre Genocidio, inaugurada ayer, el juez –integrante del tribunal que dirigió el primer juicio en el país por crímenes de lesa humanidad– apuntó que “la cultura del miedo está en retirada y el Estado está encaminado en esa línea de acción”, pero advirtió que “si no se continúa trabajando en la reconversión de las instituciones, en la democratización de la Justicia, de las fuerzas de seguridad públicas, la cultura del terror volverá a ganar terreno. El Estado no puede descuidarse”.

El encuentro es organizado por la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Untref), junto con la Asociación Internacional de Investigadores sobre Genocidio (IAGS), y continuará en el Centro Cultural Borges hasta el viernes. Rozanski compartió la mesa principal con el secretario de Derechos Humanos, Eduardo Luis Duhalde; el director del Centro de Estudios sobre Genocidio de la Untref, Daniel Feierstein, y el rector de la universidad, Aníbal Jozami, además de autoridades de la IAGS. Su lugar de privilegio en esa mesa se explica porque el juez fue el primero en definir como genocidio al terrorismo de Estado instrumentado por la dictadura entre 1976 y 1983, en la sentencia con que el represor Miguel Etchecolatz fue condenado a reclusión perpetua.

“El derecho debe ser producción de verdad. Si no, sirve sólo para sostener intereses de turno”, justificó Rozanski. Pero además, el calificar de genocidio a las 30 mil desapariciones, los 15 mil presos políticos, los centenares de bebés apropiados, las docenas de hombres y mujeres exiliados –“más la destrucción de lazos sociales que continuaron luego de la dictadura”, sumó Duhalde–, tiene, para el magistrado, un valor a futuro: “Debería permitir que las investigaciones sobre genocidios se inscribieran en marcos más amplios que los que ofrece el derecho penal. Las diferencias entre el delito tradicional y un genocidio son tan amplias que si el trabajo sobre estos últimos se hace con la herramienta del derecho penal, la investigación estará mal orientada”, remarcó.

Con intención pedagógica y a modo expositivo, el juez repasó el camino que el Estado argentino recorrió desde la instalación de la última dictadura, en 1976, y que siguió con el Juicio a las Juntas, las leyes de obediencia debida y punto final y los indultos, conocidos como “leyes de impunidad”. “La regla de todo genocidio es la impunidad. Quienes lo perpetraron están plenamente seguros de que nunca serán castigados –dijo–. La impunidad provoca maldiciones tremendas a la sociedad que la padece. Sus daños son casi irreparables.”

Ese camino, de más de 20 años, se interrumpió en 1998. “Cuando todavía regían las leyes que impedían que los responsables de los crímenes sean juzgados, el fallo histórico de la Cámara Federal de La Plata consideró imposible negar a las víctimas el derecho a saber qué había ocurrido con sus familiares desaparecidos. Empezó otra historia en la Argentina”, recordó. Luego llegaría la anulación de las leyes de impunidad, en 2003; la declaración de inconstitucionalidad de esas leyes por la Corte Suprema de Justicia, en 2005, los juicios, las condenas.

Verdad. Justicia. Memoria. Tres componentes del “secreto contra el genocidio”, según Rozanski, sin los cuales “no hay elaboración social posible” que permita “un avance social contra la cultura del miedo”.

“La verdad es estática, es una foto de lo sucedido, útil e importante, pero insuficiente. La justicia es dinámica, es la verdad puesta en acto”, propuso dogmático. Por memoria, el juez compartió la definición ofrecida minutos antes por Duhalde: la memoria no es pacífica, lleva imbricada en sí la lucha por su construcción.

Para Rozanski, la elaboración social, esa decisión de “deconstruir la impunidad”, es un camino “sin posibilidad de abandono”, tal como, recordó, se expidió públicamente tras la desaparición de Jorge Julio López, sucedida cuando aún no había finalizado el juicio a Etchecolatz. “El primer juicio (en referencia al primero con Etchecolatz como acusado) reveló al Estado un montón de desafíos, algunos graves, otros gravísimos, para sortear.” Sin embargo, remarcó, “que este proceso continúe no significa que disminuya la magnitud del horror (su manera de mencionar la desaparición de López). Si hay algo que aquello demostró es el atravesamiento que el terrorismo de Estado generó hasta el día de hoy en la sociedad”. Por eso, consideró necesario que, además de avanzar en “el camino de la memoria”, el Estado argentino lo haga también en la reconversión de las instituciones “que es dolorosa, porque no se dejan”.

© 2000-2011 www.pagina12.com.ar | República Argentina | Todos los Derechos Reservados

Sitio desarrollado con software libre [GNU/Linux](https://www.gnu.org/).

«Escuela de Mecánica de la Armada» (ESMA)

La ESMA no sólo era un centro clandestino de detención donde se aplicaban tormentos, sino que funcionaba como el eje operativo de una compleja organización que, incluso, posiblemente pretendió ocultar con el exterminio de sus víctimas los delitos que cometía. Es así que operó como un gran centro que se proyectó y organizó una extensa variedad de actividades delictivas clandestinas. Aunque fueron ejecutadas por un grupo especial, no se trataba de actividades independientes de la estructura jerárquica sino que dependían de los mandos naturales de la Armada.

El día 9 de marzo de 1984 esta Comisión realizó una inspección y reconocimiento en sus instalaciones con el objeto de constatar si en dicho lugar fue donde funcionó el centro clandestino de detención al que se referían los denunciantes. El procedimiento fue encabezado por la Sra. Magdalena Ruiz Guiñazú, el Dr. Eduardo Rabossi y el Diputado Santiago López; participaron del mismo seis testigos, así como personal técnico de la Comisión.

El itinerario a seguir se dejó librado a la indicación de los testigos, iniciándose el recorrido con la participación de Alejandro Hugo López y Carlos Muñoz. Conducidos por el Director de la ESMA, apenas comenzado el trayecto, los testigos señalaron que la senda tomada era incorrecta y propusieron realizar un giro de la misma, arribando a un sector señalado como de «área restringida», donde reconocieron el salón «Dorado» (lugar donde se planificaban todos los operativos y que, a diferencia de la vista que presenta hoy, estaba totalmente desocupado en oportunidad de estar detenidos); luego siguen el itinerario que debieron recorrer en su cautiverio hasta llegar al sótano donde se realizaban los interrogatorios, la aplicación de torturas, se confeccionaba la documentación, etc.

Posteriormente se reconoce a «Capucha», donde el testigo Muñoz identifica el lugar efectivo de su reclusión y lo propio hace López. Anticipadamente se describen otros lugares, como la existencia de una escalera angosta de cemento y un tanque de agua, el «Pañol» (lugar donde era depositado lo sustraído en las casas de los detenidos) y la «pecera» (lugar donde, como se verá, los detenidos realizaban distintas tareas).

Ubicación: En la Capital Federal, sobre la Avda. del Libertador al oeste, calle Comodoro Rivadavia y Leopoldo Lugones al este y la calle Santiago Calzadilla al sur. Al norte linda con la escuela industrial Raggio.

Descripción: El Casino de Oficiales era el edificio destinado al Grupo de Tareas 3.3.2. Tenía tres pisos, un sótano y un gran altillo. En estos dos últimos y en el tercer piso estaban alojados los detenidos.

Sótano: Tenía un gran pasillo central sostenido por columnas de hormigón. Entre estas columnas se colocaban tabiques dando lugar a una gran puerta verde de hierro, con guardia armada.

Los tabiques eran fáciles de desmontar. Antes de la entrada al sótano propiamente dicho se pasaba por una sala de armas donde había un equipo de electricidad para caso de emergencia y varias taquillas de armamento.

Allí estaba el guardia armado que recibía por intercomunicador la orden de abrir la puerta. Al sótano se ingresaba por una escalera descendente, que se veía al entrar al "Dorado" y formaba parte de la escalera que comunicaba a todo el edificio. La escalera tenía dos tramos.

A este lugar eran llevados los detenidos recién ingresados, el primer paso en la obtención de datos.

Al fondo del sótano, las piezas para tortura N° 12, 13 y 14. A la derecha de la puerta verde , estaban la enfermería, el dormitorio de los guardias y junto a éstos el baño.

Siguiendo la línea de la enfermería, el laboratorio fotográfico. Para la ventilación había pequeños ventilucos que daban al patio, ubicados a 20 cm del nivel de tierra.

Esta distribución fue modificada en octubre de 1977. La segunda versión duró hasta diciembre de 1978, fecha en la cual fue nuevamente modificada como preparación a la visita de la Comisión de Derechos Humanos de la Organización de Estados Americanos.

«Dorado» : En la planta baja se encontraban las dependencias donde funcionaban el servicio de "Inteligencia" donde se realizaba la planificación de las operaciones, el comedor de oficiales, salón de conferencias y sala de reuniones.

Primer y segundo piso: los dormitorios de los oficiales, lugar al cual los detenidos no tenían ningún acceso.

«Capucha» : Ocupaba el ala derecha de la mansarda recubierta de pizarras grises del edificio. Era un recinto en forma de "ele", interrumpido de a tramos por vigas de hierro pintadas de gris, que son el esqueleto de la mansarda exterior. No tenía ventanas, sólo pequeños ventilucos que daban a celdas pequeñas denominadas "camarotes". Construidas con tabiques de mampostería cerradas con paneles de madera aglomerada de 2 m de altura y una puerta con una mirilla. Entre el fin de la madera y el techo había tejido metálico. A mano derecha frente a las celdas 60 ó 70 cm, tabiques de madera aglomerada en cada espacio, un prisionero acostado sobre una colchoneta.

No había luz natural, era escasa, se utilizaban dos extractores de aire que producían mucho ruido. El piso, de alisado de cemento, fue pintado constantemente .

Se accedía por una escalera y en el último rellano del lado de la puerta de entrada se encontraba un guardia armado con una mesa y un libro donde anotaba todos los movimientos y comandaba la apertura de la puerta.

Los baños estaban ubicados entre la "Capucha" y el «Pañol» que ocupaba la mitad norte del altillo. En ese lugar se encontraban también tres habitaciones, una de ellas destinada a las prisioneras embarazadas.

«El pañol» : Era el depósito del producto del saqueo de las viviendas de los secuestrados. Se encontraba allí, hasta fines de 1977, una cantidad impresionante de mobiliario, utensilios, ropa, etc. En una parte de lo que fue el "Pañol", el ala más norte del altillo, fue construída a fines del año 1977 lo que se denominó "La Pecera".

«La Pecera» : Era un serie de pequeñas oficinas, unidas por un pasillo central al que se accedía por una puerta controlada por un guardia munido de un registro de entradas y salidas. Allí permanecían una parte del día algunos prisioneros. Trasladaron desde el sótano el archivo de prensa y la biblioteca. Un circuito cerrado de televisión permitía desde las oficinas de la planta baja, tener bajo control todos los movimientos. Desde el altillo se podía acceder a una escalera situada enfrente de la puerta de entrada, a un segundo altillo llamado "Capuchita".

«Capuchita» : Era un lugar donde originariamente estaba el tanque de agua que abastecía todo el piso del casino de oficiales. Allí había dos salas de tortura y un espacio donde se mantenía a los prisioneros de la misma forma que en "Capucha". Constaba de unos 15 a 20 tabiques que separaban a los secuestrados entre sí. Las condiciones de vida eran peores que en Capucha. Este lugar fue utilizado por los miembros del Servicio de Inteligencia Naval para torturar y mantener a sus secuestrados separados de los de la ESMA.

«Capuchita» se prestaba a la Fuerza Aérea, al Ejército y al SIN (Servicio de Inteligencia Naval) para llevar sus detenidos allí. El piso era de color rojo y tenía ventiladores siempre cerrados.

En 1977 se habilitaron dos cuartos para interrogatorios. También fue usado por el Grupo de Trabajo como anexo, cuando la Capucha se encontraba abarrotada.

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

Article disponible en ligne à l'adresse:

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

Pour citer cet article :

Feld Claudia , « Quand la télévision argentine convoque les disparus » Modalités et enjeux de la représentation médiatique d'une expérience extrême,
Le Temps des médias, 2006/1 n° 6, p. 188-202. DOI : 10.3917/tdm.006.0188

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 dictatoriala 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 de 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.

TELEVISION

La leyenda del vengador

¿Puede la venganza conducir a la justicia? Aquí, una reflexión desde la filosofía sobre "Montecristo", la telenovela basada en el libro de Alejandro Dumas, que se atrevió por primera vez con los horrores de la última dictadura argentina. Exito televisivo y fenómeno social, que se discute tanto en bares como en dependencias gubernamentales.

ESTHER DIAZ.

¿Cuál es la frontera que separa la venganza de la justicia?

La venganza es la reacción ante un agravio, responde a un impulso irracional que escapa al imperio de la ley. La justicia en cambio es una reparación social asumida por organismos legítimos. Se cumple con la justicia sólo cuando se restaura un orden originario, cuando se corrige y se castiga la desmesura desde normas objetivas. La venganza, por el contrario, es subjetiva y aspira a la revancha desde lo no reglamentado. ¿Por qué entonces, a pesar de la validez de la justicia y lo incorrecto de la venganza, solemos identificarnos con personajes de ficción que —ante la dificultad o imposibilidad de encontrar justicia— apelan a la venganza?

La telenovela **Montecristo** ha puesto en el tapete esta problemática, así como la desaparición de personas, el robo de niños, la tortura, el asesinato y la impunidad propios de la última dictadura argentina, sumados a

otros temas universales como la traición, la envidia, el amor, la rivalidad, los celos, la codicia, la negación, la violencia familiar y la corrupción. Se trata de una telenovela en la que no están ausentes los recursos propios del teatro dramático. De modo tal que los discursos creíbles y refinados se entremezclan con situaciones insólitas o extravagantes, produciendo una alternancia entre lo culto y lo popular.

La reacción ante la agresión es una especie de atavismo que moviliza el oscuro deseo de volverse contra el agresor y pagarle con la misma moneda. Sabemos que no es legal pero no podemos evitar sentirlo. Abogamos por la justicia, ya que ella es ejercida por mecanismos democráticos legítimos. La vida en sociedad es posible justamente porque los individuos delegamos en el Estado la responsabilidad de la reparación. Por otra parte, si cada persona intentara hacer "justicia" por mano propia nos arrojaríamos al caos y la arbitrariedad. Sin embargo, cuando un personaje es ultrajado de manera tan alambicada que un reclamo judicial es altamente improbable, esperamos irracionalmente que consume su venganza. La relevancia de este impulso queda blanqueada en la serie desde la presentación misma de cada entrega. "Un amor. Una venganza" son los términos que, en la pantalla, anteceden al título.

La remisión constante a los efectos del terrorismo de Estado en la Argentina marca un hito en la historia del género. Pues a más de veinte años de los penosos hechos evocados se los aborda por primera vez desde la telenovela. Y parecería que es justamente ahí donde se puede rastrear uno de los motivos del éxito de la serie y de la proliferación de consultas a las instituciones defensoras de los Derechos Humanos que produjo. Porque aunque los nefastos efectos de la dictadura han sido tematizados desde el comienzo de la democracia, se representaron de manera clásica, en televisión, cine, teatro y otras manifestaciones artísticas. Por su parte, Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, HIJOS, y otros organismos solidarios los difundieron desde la militancia social. Pero la transmisión a través de un género tradicionalmente relacionado con las novelas del corazón más que con lo político-testimonial, parece haberle dado una intensidad emotiva que movilizó conciencias y le otorgó encarnadura a la red de ocultamientos subyacentes.

Sin embargo, hubo que esperar para que este formato televisivo se atreviera a abordar el tema. Aproximadamente el mismo tiempo que Edmundo Dantés, el personaje de Alejandro Dumas, esperó para consumir su propia venganza. Pero en la tira también se acude a la justicia, y hay pistas que permiten suponer que será ella la que finalmente triunfará. No debería olvidarse que desde algunos sectores sociales se cuestionó la preponderancia de la venganza en detrimento de la justicia, en la primera parte de la telenovela. Nuestra sociedad, quizás, recién ahora esté madura para asumir las consecuencias de la dictadura. Experiencias tan traumáticas como las representadas en **Montecristo** no se elaboran fácilmente.

El formato ya ha sido comprado por catorce países que lo adaptan a sus propias historias. Y, a pesar de que en alguno de esos países han ocurrido excesos estatales similares a los evocados, no se explicitan allí con la misma crudeza que en la versión local. Pues bien saben los productores hasta qué punto puede resistir la sensibilidad de un pueblo o las condiciones del poder vigente en cada uno de ellos.

La telenovela, como género, suele asociarse al público femenino, pero en este caso la consumen también varones. Hombres y mujeres de todas las edades y diferentes condiciones sociales se han convertido en "expertos en **Montecristo**". Las vicisitudes de la ficción histórica circulan por oficinas, bares, talleres, y hasta en dependencias gubernamentales. Por otra parte, un medio aparentemente enemistado con la lectura, como la televisión, ha desatado también el interés por el texto. Existen en el país tres versiones del libro **El conde de Montecristo**, de Alejandro Dumas (editadas por Losada, Planeta y Gradifco) que están alcanzando puestos de venta importantes. Conviene recordar que la novela abarca más de 800 páginas.

Entre los espacios para la reflexión abiertos por la serie existen algunos que son transversales a todo su desarrollo, como la búsqueda de identidad que, en la Argentina, es una herida que no deja de sangrar. Si se piensa en términos temporales, la historia de nuestra Nación —contemplada desde su consolidación

estatal— es relativamente breve. No obstante, está salpicada por varios períodos de inconstitucionalidad. En cada fractura de la libertad, los argentinos hemos perdido un poco de nuestra joven identidad. El último quiebre de la democracia sobrepasó toda medida. En este punto se inserta la ficción televisiva, que produce un juego de espejos entre los sucesos reales y los ficcionales despejando senderos para la búsqueda de equidad y arraigo.

La obra de Dumas, escrita en el siglo XIX, fue varias veces reciclada desde el cine. Las películas **El conde de Montecristo**, de las décadas de 1930 y 1970, así como las más recientes **Monte Cristo, Con v de vendetta** (que versiona un cómic británico) y **Sueños de libertad** destacan que la sed de venganza es lo que impulsa al protagonista a resistir y seguir con vida. Pero la literatura occidental registra antecedentes más remotos de puesta en escena de la venganza. La tragedia griega es rica en ejemplos: en las **Orestíadas**, de Esquilo, Clitemnestra trama el asesinato de Agamenón para vengar la muerte de Ifigenia, la hija de ambos sacrificada por su padre. En **Electra**, de Sófocles, Clitemnestra es asesinada por su hijo Orestes, que se toma venganza por el asesinato de su padre. La instigadora de este nuevo crimen es Electra, su hermana. La misma narración es retomada por Eurípides que le hace decir a la instigadora que con gusto derramaría la sangre de su madre para ver vengada la muerte de su padre. Y si bien el tema de la venganza sobrevuela la tragedia griega en general, resulta paradigmático el caso de Medea, que mata a sus propios hijos para vengarse de su marido que la abandonó por una mujer más joven. Teseo, sin saberlo, come los restos de sus propios hijos que su ex mujer aderezó para él.

Los griegos clásicos han tratado también el tema de la justicia en la literatura, las artes plásticas y la filosofía. **La República** de Platón es un monumento filosófico a la justicia. Ahora bien, resulta interesante enfocar el papel de la venganza desde los efectos reales que, apuntando a la justicia, puede producir desde su representación escénica. La ficción televisiva, en general, no tiene como finalidad ser edificante. A pesar de ello puede producir efectos que lo sean. El fenómeno social provocado por **Montecristo**, intensificado por la seducción de lo mediático, constata que desde el tratamiento de algo no legítimo, como la venganza, se pueden desatar acciones legales.

La celebración de los opuestos es otra constante. Las dualidades éticas, discursivas y afectivas se suceden sin solución de continuidad. Existe asimismo la contracara de una ausencia. Las Fuerzas Armadas, a pesar del protagonismo que tuvieron en los hechos invocados, son aludidas más bien desde el silencio. Lo que se dice y lo que se calla posibilitan la consideración de otros aspectos, como el rol cumplido en el conflicto por algunos representantes de la Iglesia y una parte de la sociedad civil.

El Montecristo posmoderno ayuda a deconstruir la teoría de los dos demonios inventada por los victimarios, moviliza además a víctimas de la violencia familiar a solicitar ayuda legal, y logra que jóvenes nacidos durante los años del terror acudan a los organismos solidarios en busca de su verdadera identidad. Se confirma así que desde el apasionamiento de un relato, que apunta a la sensibilidad, se puede reorganizar el pensamiento y penetrar en la racionalidad. He aquí algunos efectos de una telenovela que, sorprendentemente, nos invita a seguir pensando.

E. Díaz es Doctora en Filosofía.

ENTRETIEN MARCELO CAMAÑO

Réalisé en mai 2009
Buenos Aires

Emilie: Hola Marcelo. Antes de todo te agradezco mucho tu participación a esta entrevista. Mira quería saber cómo surgió el tema de la adaptación de la novela de Alexandre Dumas.

Marcelo: Y... Al principio, la novela que queríamos hacer era una novela de venganza, porque lo que teníamos previamente era al actor, a Pablo¹ antes de tener la historia. Porque Pablo era un actor como muy... por el lado policial, viste, tiene como unas expresiones muy claras. Se habla de venganza y buscamos una historia en la cual el mismo personaje histórico sea traicionado y que vuelva más tarde, o sea hoy en día, para vengarse. Y a partir de la novela de Dumas, se reproduce al infinito.

E: ¿Es muy conocida la novela de Dumas acá?

M: Y... Si, conocida está. Pero entonces, lo único problema que teníamos era la época. Cómo enfocarlo acá, en la historia de Argentina. Entonces, era tan fuerte el marco histórico de la novela, era muy débil el motivo por el cual lo traicionaron -era una carta-... entonces este gran ingenuísimo que hace que la novela funciona muy bien, era muy débil para llevarlo a la telenovela, es decir, habían pasado muchos años en el medio, una carta no es un motivo digamos para la historia, entonces empezamos a pensar en qué parte de la historia de la Argentina contemporánea para justificar la historia; Y empezamos a producir, a pensar en el final del 2005. Entonces, como iban a ser, en el 2006, los 30 años del Golpe, y el tema era ya en la agenda, iban a haber programas especiales, documentales, recitales, shows, muestras de arte, pero típicamente en la ficción, si miramos a otros canales, no había nada. Nuestra idea era esta: que la traición que habían sufrido los protagonistas, tenían que ver con los civiles que habían colaborado durante la última dictadura... y que la historia de amor, dentro del melodrama coexiste con el terrorismo de estado... **Del 83 para acá, había sido imposible que una novela en la televisión, que la ficción habla de la dictadura, por ahí aparecían unitarios, testimoniales, habían unos personajes secundarios que volvían al país después de haber huido el terrorismo de estado, o que descubría que había sido apropiado pero era muy sustancial, no era el tema central... Este...** Con esta idea, nosotros, bueno al canal le iba bien porque veníamos a servir con la agenda. Tal vez, si no era por eso, no nos hubieran llamado. Creo que ellos² en una línea de pensamiento totalmente diferente de la del público- y creen que representan al público, pero no representan a nadie- o sea ellos creen que conocen el favor popular, por donde va el inconsciente colectivo público y ¡no! Pueden tener una sospecha pero no una previsibilidad y bueno empezamos a trabajar y empezamos con tranquilidad, no entrar en el tema de entrada o sea todo el quilombo del villano de la

¹ Pablo Echarri

² Ellos=los programadores de los canales, acá Telefe

historia, que era médico de un centro clandestino, y ahí robo a Laura... no sabíamos exactamente en qué momento de la historia lo íbamos a poner ahí y ...

E: o sea van trabajando de a poco, al principio ¿no saben exactamente lo que van a escribir?

M: en las telenovelas no; Tenemos lo que llamamos la biblia, que tiene las grandes líneas, grandes rasgos de todo lo que va a pasar pero... Cuando más completo es la biblia, más tranquilidad te da para trabajar el día a día que es medio agotador: cumplir un día, armar un capítulo, y aprobarlo y el final... para que se enganche... y vos estás acostumbrado porque el formato es así... Uno por día. La media es así, grabando. Tenemos 15 capítulos por adelante. Y con *Montecristo* había momento en que estábamos gravando un capítulo hoy y lo pasaban mañana ..

E: ¿*Montecristo* cambio algo en la programación del canal?

M: no, ellos siguieron igual. Estos canales se crearon, o sean son hijos de la dictadura por eso decidimos hacer... ¿me entendés? no había que desarrollar una visión militante de lo que estábamos hablando... por eso, al año siguiente, *televisión por la identidad* que es específicamente, la visión de Abuelas de Plaza de Mayo, ellas están muy comprometidas en que en la ficción, que sea cerca de "lo posible", algo mas real...

E: en cuanto a la opinión pública, ¿*Montecristo* abrió un camino para tomar conciencia de ciertas cosas?

M: Sí, si. Cambio bastante sobre todo para los jóvenes de la secundaria que tenían el tema de los gobiernos militares como un tema más de la historia y al ver reflejado este tema en una ficción cercana, con individuos, se sentían muy identificados y eso es una cosa que trae la ficción... la ficción posibilita eso, y mucha gente que no habían querido... entrar en el tema...se sintieron también identificados y sobre todo colaboramos con todo el proceso de la identidad porque nosotros hicimos una novela que contaba cómo era tener una persona nacida de forma ilegal en esta época ... los procedimientos... en esta época... nosotros lo contamos 4 o 5 veces este procedimiento... y cada vez que hacíamos eso, se producía, al día siguiente, en la sede de Abuelas de Plaza de Mayo, ¡una cantidad de llamados impresionante! Que dio mucho hincapié en el estudio de los casos...así que ¡si cambio!

E: (acerca de la opinión) ¿quería saber si una parte de la sociedad se sintió ofendida con el tema o molestia?

M: Bueno, a la derecha le molestaba pero en general teníamos la prensa muy a favor y aparecían otros programas donde surgía como dicen la *otra campana*³ pero se vivió con mucha tranquilidad sin ningún tipo de... nada...

³ Referencia a la teoría de los dos demonios

E: al final, uno se espera el mismísimo juicio y es un fracaso... Porque termina así ... digo sin juicio?

M: bueno, hubo un juicio antes! (bueno, ¿vos la viste?...y ¿como la viste?....)...Mira, nosotros pensamos mucho para el final teníamos que llegar o con el tema de la justicia o terminar con un tema más drástica... la relación entre Marco y Alberto tenían que llegar al punto culmino, y marco tenía que terminar matando al padre, entendés? Es que también, para estar en el marco de la novela, no deja de ser una novela, era más espectacular, y terminar con este punto culminante donde el hijo mata a su padre... Eso es todo...

ENTRETIENS SEMI-DIRIGÉS, Buenos Aires 2009-2011

PRESENTACION PREVIA

NOMBRE Y APELLIDO (non obligatorio): Adriana Fernández

FECHA DE NACIMIENTO (non obligatorio) : 10-12-1963

RESIDENCIA (Solamente la provincia): Buenos Aires

TRABAJO (non obligatorio): Docente catequista

QUESTIONNAIRE

1. **Donde se encontraba en la década de los 60?** Nací en Bs. As. el año 1963. Vivía en Victoria, partido de San Fernando, un barrio habitado en su mayor parte por gente mayor y pocos chicos jóvenes. En general era gente muy conservadora y estructurada que se regía por un típico modelo de familia patriacal
2. **Según Usted, como se podría describir el clima social en Argentina en la década de los 60?** *Al ser muy chica no pude vivenciar concretamente lo que se vivía en la sociedad. Con el paso de los años y al tomar conciencia de la importancia de esa década, creo que fue fundamental en los aspectos religioso, económico y cultural ya que comenzaron a tomar forma ideales de libertad sobre la opresión y las organizaciones sociales tomaron protagonismo en la realidad popular revelándose contra la dominación de un estado autoritario y un capitalismo que empobrecía a los países tercermundistas.*
3. **Como podría describir Usted el clima social pocos meses antes del 24 de Marzo del 1976?** Desde lo que percibía me quedaba muy claro que la mayor parte de la sociedad esperaba el golpe de estado porque se vivía un clima de tensión muy grande, con muchos atentados que generaban miedo y confusión. El gobierno estaba acéfalo ya que la presidenta estaba ausente y el poder lo ejercía López Rega sembrando el terror con asesinatos y listas negras a través de la triple AAA (comando parapolicial). Era la antesala de la dictadura que se avecinaba...
4. **Donde se encontraba Usted El 24 de Marzo del 1976 y qué recuerda acerca de eso?** Tenía 11 años y recuerdo que ese mismo día por la mañana a mi mamá le practicaban una mastectomía a raíz de un cáncer de mama y estaba internada en la clínica de la Unión Obrera Metalúrgica en el barrio de Once. No pude ir a verla hasta el día siguiente y recuerdo que decían que la clínica estaba llena de armas y de hombres uniformados. Recuerdo también que me daba miedo prender la tele y escuchar una

marchita y ver en la pantalla un escudo desconocido mientras una voz característica daba comunicados de la junta militar. Se percibía un clima raro en todo, algunos pensaban que las cosas mejorarían, pero hoy creo que la gran mayoría pensaba que sería una dictadura más, pero fue la más sangrienta y oscura de nuestra historia.

5. **Según Usted, hay una correlación entre la pregunta N°2 y la pregunta N°3?**
Totalmente. La dictadura desapareció y asesinó a toda una generación de estudiantes, trabajadores y militantes que estaban muy bien organizados y que jamás hubieran permitido que se imponga en el país un proyecto neoliberal que eche por tierra los ideales de justicia e igualdad por el que tanto se venía luchando con buenos resultados. La única manera de detener esos ideales revolucionarios fue con una aniquilación sistemática.
6. **Usted Vivió en Argentina durante los 7 años del *Proceso* o estuvo exiliado? Si es el caso, cuando y en cuales circunstancias salió del país?** Estuve viviendo en el país y comenzaba la escuela secundaria...como concurrí a una escuela privada confesional me doy cuenta que la enseñanza fue totalmente manipulada por la iglesia católica con sus valores integristas que ponían a “la moral” como la virtud más importante y jamás se nos habló de proyectos sociales o comunitarios. Se ejercía la más estricta disciplina y se estudiaba “de memoria” sin razonamiento ni explicación alguna...
7. Si Usted Contesto a la pregunta N°5, cuando y en cuales circunstancias pudo volver a Argentina?-----
8. **que paso durante el restablecimiento de la Democracia para las personas exiliadas?**
No viví esa experiencia en forma directa porque no tuve ningún familiar exiliado, ni siquiera alguien del entorno pero debe haber sido una experiencia de desarraigo muy traumática y dolorosa para aquellos que no tuvieron la opción de elegir y tuvieron que marcharse y adaptarse a otras culturas y formas de vida.
9. **Cuales fueron, según Usted, las diferentes decisiones políticas decididas desde 1983 para este restablecimiento de la Democracia?** Algunas a favor y otras en contra. Creo que fue fundamental conocer la verdad de lo ocurrido durante la dictadura cívico militar para tomar conciencia plena de lo vivido y lo luchado por las organizaciones sociales y los sobrevivientes. El juicio a las juntas fue importantísimo pero particularmente creo que luego no se enfrentó a los militares como se debía y cada vez que había una sublevación se terminaba negociando y así se pudieron implementaron las leyes de obediencia debida y punto final. El neoliberalismo de los '90 fue un golpe terrible que además de empobrecer al país y terminar de imponer el proyecto económico comenzado por la dictadura, indultó a los militares comenzando un período de impunidad que sólo pudo revertirse cuando en el año 2005 estas leyes fueron derogadas.
10. **Me podría dar Usted su propia definición de la palabra Democracia?**
Para mí, particularmente, Democracia es un gobierno elegido por el pueblo cuyos dirigentes son lo más representativos de los sectores sociales. Pienso que un objetivo

importante es trabajar por el poder popular y que éste poder sea respetado por quienes logran la mayoría de los votos.

11. **Me podría dar Usted su propia definición de la palabra Memoria?** Tener Memoria es mirar hacia el pasado de nuestra historia viviendo un presente en el cual se trabaja y se lucha para que los errores cometidos nunca más vuelvan a repetirse. Un país con Memoria seguramente tendrá un futuro más alentador con verdad y justicia. La Memoria junto con la verdad y la justicia forman parte de una secuencia importante en un Estado de Derecho. Primeramente debemos conocer la verdad de lo que nos pasó, en segundo lugar es indispensable el rol la justicia o sea "la verdad puesta en acto" para terminar con la impunidad, y finalmente la memoria, ya que la identidad de una comunidad se construye a partir de ella.

12. **Después de 7 años de Terrorismo de Estado, como se organizo el trabajo de reparaciones sociales y/o el trabajo de memoria?** *Se lo puede comparar al armado de un espejo que se cayó y se rompió en muchos pedazos...la sociedad comenzó a tomar conciencia y a querer ser protagonista de la historia pasada. Organizaciones como Madres, Abuelas, Hijos, Familiares, MEDH, Serpaj, etc nunca bajaron los brazos y llevaron siempre las banderas de justicia en alto. Hoy para gran parte de la sociedad son referentes indiscutibles y sumado a la realización de los juicios de lesa humanidad a lo largo y a lo ancho de todo el país, tenemos más pruebas y testimonios concretos de un pasado al que se va conociendo luego de tantos años de impunidad y silencio.*

13. **En donde estamos hoy en día, según Usted, sobre el camino de trabajo de memoria?** *Creo que tenemos el orgullo de ser uno de los pocos países en Latinoamérica y en el mundo en el cual la defensa de la Memoria nos ha llevado a exigir justicia, algo que de a poco, se está logrando. Hay sectores reaccionarios de la sociedad que quieren poner un manto de olvido sobre el pasado y mirar sólo hacia el futuro, pero ya no hay marcha atrás...la Memoria de nuestra oscura historia reciente con sus detenidos/desaparecidos y con el terror vivido es parte nuestra.*

14. **En 2006, Telefe emite una telenovela titulada Montecristo. Esta novela tuvo mucho éxito según los puntos de rating. Para Usted, esta novela cambio algo en la opinión pública en cuanto a la visión del pasado? En qué medida?** La novela "Montecristo" tuvo sobre los televidentes un efecto concreto ya que a partir de la historia de las hermanas separadas por el terrorismo de estado fueron varios los jóvenes que acudieron a "Abuelas de Plaza de Mayo" para volcar sus inquietudes y dudas sobre sus respectivas identidades. Las mismas Abuelas notaron que hubo una mayor concurrencia y lo adjudicaron a la novela que además tocó varias temáticas relacionadas con las consecuencias de la dictadura como el silencio y el secreto de las familias, el machismo sobre la mujer y el miedo de ésta a enfrentar la realidad, la complejidad de la unión y desunión de los vínculos familiares, la presión y complicidad de la jerarquía católica con los sacerdotes que optan ideales más

concretos y evangélicos, e l dolor de la búsqueda de los familiares desaparecidos, las situaciones traumáticas vividas y la recomposición de los vínculos afectivos.

15. **Espacio libre : (por si quiere añadir algo)**Toda Latinoamérica ha sufrido el terrorismo de estado impuesto por el imperialismo en sus países. En Argentina ya no hablamos de "Dictadura militar" porque sabemos y tenemos plena conciencia que fueron los civiles quienes idearon un proyecto económico neoliberal para imponer en el continente. Los dirigentes obreros y estudiantiles de Argentina estaban muy bien organizados y jamás dejarían que se echen por tierra los ideales de justicia social por los cuales luchaban. Para eso los militares sembraron el terror llevando a cabo un plan de exterminio y desaparición sistemáticos para luego sí dar rienda suelta a los planes económicos que llevaron al país a la exclusión, la pobreza y el exilio. Por eso damos un paso más definiendo a la dictadura como "Cívico militar" porque las grandes empresas, los monopolios, la oligarquía, la jerarquía católica, los terratenientes y todos los que estaban en contra de las organizaciones sociales apoyaron y fueron cómplices del terrorismo de estado. Gracias a La Memoria de los pueblos vamos avanzando para que jamás en el futuro ocurran hechos semejantes...somos responsables por ello.

Le agradezco su participación a este trabajo de investigaciones.

PRESENTACION PREVIA

NOMBRE Y APELLIDO (non obligatorio): Osvaldo B. Corvalán.

FECHA DE NACIMIENTO (non obligatorio) : 6 de abril de 1943.

RESIDENCIA (Solamente la provincia): Ciudad de Buenos Aires.

TRABAJO (non obligatorio): Empleado estatal.

1.- ¿Donde se encontraba en la década de los 60?

En Santiago del Estero, mi provincia y ciudad natal. Trabajaba en la administración pública provincial y era también estudiante universitario.

2.- Según Usted, ¿cómo se podría describir el clima social en Argentina en la década de los 60?

Era un clima muy convulsionado que se correspondía con lo que estaba sucediendo políticamente en otros lugares del mundo. Para mi, la década de los 60 es una década de trascendencia mundial por las transformaciones sociales, políticas y culturales ocurridas, en el marco de las crisis económicas del capitalismo mundial. Ha sido la década del incremento de los procesos de descolonización de África y Asia; de las luchas antiimperialistas en Latinoamérica y de la Revolución Cubana, como ejemplo paradigmático. En Argentina se producen numerosos levantamientos ciudadanos en diferentes ciudades contra la violencia represiva policial de la dictadura de Juan C. Onganía. En esos años comienzan a generarse las primeras experiencias revolucionarios que dan lugar a la formación de las organizaciones armadas. Es una década en la que la violencia aparece como la única vía para avanzar en la liberación de los pueblos, enfrentando a la violencia represiva e imperialista. Una década de profundos cambios culturales en la que los intelectuales de diferentes partes del mundo, liberan su pensamiento de las ataduras del sistema en que viven y contribuyen a esa visión liberadora. En materia religiosa, los resultados del Concilio Vaticano II (1965) han repercutido hondamente en la conciencia de los cristianos de América Latina y dado como consecuencia su incorporación a los procesos de liberación antiimperialista del continente. Aparece la Teología de la Liberación y el Movimiento de Sacerdotes por el Tercer Mundo.

3.- ¿Cómo podría describir Usted el clima social pocos meses antes del 24 de Marzo del 1976?

Como un clima aún más convulsionado que en los '60. A la dictadura de Onganía / Levingston / Lanusse (1966-1973), le sucedió el gobierno de Héctor Cámpora, delegado de Juan D. Perón. Sus 49 días de gobierno, conocidos como "la primavera camporista", iniciados el 25 de mayo de 1973, fueron de avance en la reconquista de derechos de los trabajadores, avasallados durante la dictadura anterior. Los sectores más avanzados del peronismo ocuparon cargos en diferentes

ámbitos gubernamentales e intentaron poner en prácticas ideas progresistas que beneficiaban al pueblo trabajador. Pero la derecha peronista -que siguió operando ilegalmente- también ocupó espacios en áreas de gobierno y se enfrentó a los sectores de la izquierda en general. El 13 de julio Héctor Cámpora renuncia a la presidencia para la realización de nuevas elecciones en las que es elegido Juan D. Perón como presidente y su esposa, María Estela Martínez, como vicepresidenta.

El que sigue es un período signado por la violencia ejercida por la organización de derecha Alianza Anticomunista Argentina y otras, como la Concentración Nacional Universitaria, la Juventud Sindical de la República Argentina (conocida como “JPerra”), etc., todas declaradas “anticomunistas”, en coincidencia con los postulados de la Doctrina de Seguridad Nacional.

Por otra parte, otros sectores de la izquierda revolucionaria continuaron con su estrategia de enfrentamiento al poder político y económico, lo que aceleró la participación de las fuerzas armadas en la represión ya que el declamado propósito de “erradicar la subversión” no fue lo único que motivó la intervención de las fuerzas armadas. Su objetivo principal fue transformar las condiciones estructurales de la economía argentina y con ella, de toda la sociedad, para poner en marcha un plan económico a contramano de los intereses populares. Este plan fue el comienzo efectivo del neoliberalismo en Argentina, tímidamente iniciado por Onganía con su ministro de economía, Adalberto Krieger Vasena.

4.- ¿Dónde se encontraba Usted El 24 de Marzo del 1976 y qué recuerda acerca de eso?

Ese día estaba en la cárcel de Santiago del Estero, detenido desde febrero de 1975, acusado de “actividades subversivas”, como tantos otros estudiantes argentinos. Entre enero y febrero de 1975 fuimos detenidos unos 30 estudiantes, entre mujeres y varones y encarcelados. Aunque aún estábamos en democracia, la derecha se hacía fuerte dentro del gobierno peronista de entonces. Como ya lo mencioné, parte actuaba en forma ilegal y parte influía dentro de lo legal. Los detenidos esperábamos el golpe porque J. R. Videla, comandante en jefe del ejército, ya lo había anunciado; públicamente había puesto una fecha para el mismo. Para nosotros, los detenidos, significó un agravamiento del endurecimiento que paulatinamente se había ido dando en nuestras condiciones de vida, dentro de la cárcel. Ya habíamos dejado de ver a nuestros familiares (no se les permitía la entrada a la cárcel) y teníamos restringido el contacto con el exterior.: Ni diarios, ni radios, ni libros. Prohibición de hacer gimnasia, actividades manuales, cocinar en el pabellón, etc.

5.- Según Usted, ¿hay una correlación entre la pregunta N° 2 y la pregunta N° 3?

Sin duda. En la década de los 60 se producen en Argentina muchos hechos trascendentes en lo político que preocupan en demasía a los sectores de poder. Uno de ellos, la aparición del Programa de Huerta Grande, en 1962, durante el gobierno condicionado militarmente de Arturo Frondizi, planteaba los siguientes 10 puntos:

- 1.- Nacionalizar todos los bancos y establecer un sistema bancario estatal y centralizado.
- 2.- Implantar el control estatal sobre el comercio exterior.

- 3.- Nacionalizar los sectores claves de la economía: siderurgia, electricidad, petróleo y frigoríficas.
- 4.- Prohibir toda exportación directa o indirecta de capitales.
- 5.- Desconocer los compromisos financieros del país, firmados a espaldas del pueblo.
- 6.- Prohibir toda importación competitiva con nuestra producción.
- 7.- Expropiar a la oligarquía terrateniente sin ningún tipo de compensación.
- 8.- .Implantar el control obrero sobre la producción.
- 9.- Abolir el secreto comercial y fiscalizar rigurosamente las sociedades comerciales.
- 10.- Planificar el esfuerzo productivo en función de los intereses de la Nación y el Pueblo Argentino, fijando líneas de prioridades y estableciendo topes mínimos y máximos de producción.

Este Programa guió los pasos de grandes sectores trabajadores enrolados en la CGT (Confederación General del Trabajo) y después de 1968, de la CGT de Los Argentinos, fracción importante que se retiró de la CGT central, por su cercanía a la dictadura de Juan Carlos Onganía.

Todos los factores mencionados antes fueron parte del imaginario revolucionario del pueblo en su conjunto por lo que apoyó a los movimientos revolucionarios, conformando así una situación de alta inestabilidad para los intereses de los sectores dominantes de la economía. Por otro lado, Estados Unidos y su Doctrina de Seguridad Hemisférica, que había embocado a los países latinoamericanos tras de sí, en el marco de la Guerra Fría, incentivaba la represión del movimiento popular que -consideraba- atentaba contra sus intereses.

También en la década de los 60 es introducida en el ejército argentino la “Doctrina Francesa”, sistema represivo diseñado durante la represión francesa en Indochina y Argelia, que pone el eje en la infiltración de los grupos políticos revolucionarios buscando desarticularlos.

Y la iglesia desarrolla los grupos llamados “Cursillos de Cristiandad”, con vínculos con los inspiradores de la Doctrina Francesa, para contrarrestar la influencia del Movimiento de Sacerdotes por el Tercer Mundo y el movimiento de Curas Obreros.

Por otro lado, en 1973 se funda la Comisión Trilateral, por inspiración de David Rockefeller y bajo la dirección ideológica de Zbigniew Brzezinsky, con el objetivo político de transformar el mundo y ponerlo al servicio de los intereses de las grandes empresas monopólicas transnacionales.

Es todo este panorama de enfrentamientos en todos los campos lo que precipita el golpe de Estado de 1976, para impedir que la sociedad argentina siguiera radicalizándose. Si bien existían contradicciones dentro de cada fuerza armada y entre las fuerzas entre sí, la principal y triunfante es la que sostiene a José Alfredo Martínez de Hoz -amigo personal de David Rockefeller- como Ministro de Economía.

6.- ¿Usted Vivió en Argentina durante los 7 años del *Proceso* o estuvo exiliado? Si es el caso, ¿cuándo y en cuales circunstancias salió del país?

Nunca salí del país. Estuve detenido legalmente desde el 24 de febrero de 1975 (con una semana perdida) hasta el 24 de febrero de 1981. Desde la cárcel de La Plata (U-9) regresé a mi provincia, Santiago del Estero, donde estuve hasta el retorno de la democracia.

7.- Si Usted contestó a la pregunta N° 6, ¿cuando y en cuales circunstancias pudo volver a Argentina?

8.- ¿Qué paso durante el restablecimiento de la Democracia para las personas exiliadas?

No puedo responder a esta pregunta. No tengo información precisa.

9.- ¿Cuales fueron, según Usted, las diferentes decisiones políticas decididas desde 1983 para este restablecimiento de la Democracia?

Esto es demasiado amplio... El presidente de la democracia, Raúl Alfonsín, tenía el slogan: "Con la democracia se cura, se educa y se come" y ponía el eje en el cumplimiento de la Constitución Nacional. También se había propuesto llevar adelante un proceso de "autodepuración" de las fuerzas armadas, de los elementos "antidemocráticos" y para eso avanza con el juicio a las juntas militares que participaron del golpe de Estado, sin tener en cuenta que las fuerzas armadas están representando intereses propios y ajenos, por su adhesión a la Doctrina de Seguridad Nacional, derivada -como dije- de la Doctrina de Seguridad Hemisférica, cultivada por Estados Unidos. También intenta la separación constitucional de la iglesia y el Estado, lo que provoca el enérgico rechazo de la derecha de su propio partido, que trabaja en sentido contrario, hasta lograr aplastar este propósito. También en la política de derechos humanos debe retroceder, tras haber creado la CONADEP (Comisión Nacional de Desaparición de Personas), cuyas investigaciones se constituyeron en la base de los juicios posteriores por violaciones a los derechos humanos (Hoy juicios por delitos de lesa humanidad)

En lo económico, Alfonsín intenta llevar adelante una política independiente de los condicionamientos del banco Mundial y del Fondo Monetario Internacional, pero estos organismos ya se han convertido en instrumentos de los planes políticos de la Comisión Trilateral y poco a poco van estrangulando el intento de independencia. Alfonsín cede y comienza la aplicación de los Planes de Ajuste Estructural (PAE).

También en el plano internacional, el gobierno trata de llevar adelante una política independiente de la política de la administración norteamericana en al menos tres direcciones: Propicia la formación de un Club de Deudores en busca de un tratamiento político del problema de la deuda externa latinoamericana; promueve la búsqueda de solución a los problemas de Centroamérica, convulsionada por el apoyo económico y militar de Estados Unidos a los "Contras" nicaragüenses, a los cuales Ronald Reagan llama "Combatientes de la libertad". E intenta una política exterior independiente, visitando Cuba y la URSS y recibiendo a altos funcionarios de China continental.

En todo debe retroceder: el proceso de "autodepuración" militar no ocurre y los golpistas deben ser juzgados por la justicia civil, lo que posteriormente provoca numerosas situaciones de crisis las que son aplacadas con sucesivas claudicaciones ante el poder militar.

El Club de Deudores no se concreta porque México y Brasil, los principales deudores, aceptan los arreglos propuestos por los organismos internacionales de crédito y la administración norteamericana. Internamente, los sectores vinculados internacionalmente a los bancos acreedores, logran la estatización de la deuda privada y logran que la deuda legítima no pueda ya ser separada de la considerada ilegítima.

El Grupo de Contadora no logra alcanzar consensos en el tratamiento de los problemas centroamericanos por la continua injerencia norteamericana que busca desarticular toda iniciativa que se oponga a su objetivo de acabar con la Revolución Sandinista en Nicaragua.

Y la estrategia de independencia en materia de política internacional también se ve abortada por la presión que se ejerce sobre el gobierno mediante los organismos internacionales de crédito, utilizados como instrumentos de domesticación.

Otro hecho a destacar es que el gobierno de Raúl Alfonsín resuelve el conflicto con Chile por el canal de Beagle y las islas del Atlántico Sur, que se arrastraba desde la dictadura militar. Un plebiscito popular avala la decisión gubernamental.

10.- ¿Me podría dar Usted su propia definición de la palabra Democracia?

Yo entiendo a la democracia como un sistema imperfecto, en continua y permanente evolución (esta palabra comprende avances y retrocesos) mediante el cual los habitantes de un país procuran alcanzar ciertos objetivos. La democracia implica conflictos porque el procurar de unos choca con el procurar de otros y por fuerza, la mayoría debe imponerse sobre la minoría. Por otro lado, la democracia está estrechamente unida a la conciencia que la sociedad tiene de sí misma y de sus necesidades las que pueden ser generales y/o particulares y/o únicas.

11.- ¿Me podría dar Usted su propia definición de la palabra Memoria?

Memorar es recordar. Traer al presente hechos significativos del pasado, hechos que nos afectaron para bien o para mal. Y junto a los hechos, recordamos el contexto, porque no se explican más que dentro de él. En ese contexto es que encuentran su razón de ser. Al memorar trabajamos lo que pudo ser y no fue. O lo que fue, pero no quisimos que fuera. Y también cómo esos hechos nos hicieron ser lo que somos y estar donde estamos. Aún cuando no nos hayamos propuesto nunca ser lo que hoy somos y estar donde hoy estamos. De modo que la memoria también nos explica el presente.

12.- ¿Me podría dar Usted su propia definición de la palabra Identidad?

Creo que **la identidad es un proceso de construcción permanente** que responde a un profundo proceso de auto-reconocimiento. No se trata sólo de saber de dónde se es; quienes son los padres de uno; a que familia se pertenece, sino también de quién siente uno que es; de cómo se reconoce uno a sí mismo; de cómo y porqué actúa de determinada manera. A qué responde nuestra conducta. La identidad está estrechamente relacionada con la memoria.

13.- Después de 7 años de Terrorismo de Estado, ¿como se organizó el trabajo de reparaciones sociales y/o el trabajo de memoria?

No sé si tengo una respuesta precisa para esta pregunta. Ambos hechos, “reparaciones sociales” y “trabajo de memoria” están estrechamente relacionados al contexto, a la evolución -o involución- de la situación política. Y ambos atravesaron -y lo siguen haciendo diferentes estadios. La dictadura sancionó una ley de presunción de fallecimiento, buscando aplacar las demandas de información por los desaparecidos. El gobierno de Carlos Menem sancionó una ley de reparación a los ex detenidos políticos que hubieran estado a disposición del Poder Ejecutivo Nacional, como parte de su llamado propósito de “pacificación nacional”. Es desde 2003, con el gobierno de Néstor Kirchner, que se avanza con las reparaciones a los damnificados por el terrorismo de Estado y con las políticas de memoria. Hasta aquí, la negación de estas políticas había sido explícita o estaba implícita en los actos del Estado.

Por parte de los Organismos de Derechos Humanos no hubo una actitud uniforme respecto a las reparaciones y a las políticas de memoria. En el primer caso, un sector de las Madres de Plaza de Mayo, presidido por Hebe de Bonafini, considera que aceptar una reparación monetaria es un acto de prostitución.

Y respecto a las políticas de memoria, desde 2003 el Estado ha ido definiendo una política de Estado que comprende el impulso de leyes de creación de instituciones de rescate y mantención de la memoria, expropiaciones de sitios que fueron ex centros clandestinos de detención y exterminio y creación de Museos. Por su parte, cada Organismo de Derechos Humanos lleva adelante la suya, independientemente de las acciones conjuntas en las que participa.

14.- ¿En dónde estamos hoy en día, según Usted, sobre el camino de *trabajo de memoria*? En pleno recorrido y tratando de derribar obstáculos.

15.- En 2006, *Telefe* emitió una telenovela titulada *Montecristo*. Esta novela tuvo mucho éxito según los puntos de rating. Para Usted, ¿esta novela cambio algo en la opinión pública en cuanto a la visión del pasado? En qué medida?

De acuerdo a declaraciones de Estela de Carlotto, presidenta de Abuelas de Plaza de Mayo, sí cambió. Muchos jóvenes se acercaron a plantear sus dudas y para hacerse el análisis de ADN. Pero no puedo decir en qué medida. Esa telenovela fue novedosa porque por primera vez trató en televisión el tema de los niños desaparecidos durante la dictadura militar pero fue una más de las estrategias desarrolladas en este campo. No hay que olvidar que Teatro por la Identidad tiene ya varios años de presencia.

PRESENTACION PREVIA

NOMBRE Y APELLIDO (non obligatorio): Silvia

FECHA DE NACIMIENTO (non obligatorio) : 18/Octubre/1944

RESIDENCIA (Solamente la provincia): Ciudad de Buenos Aires

TRABAJO (non obligatorio): jubilada

QUESTIONNAIRE

1. ¿Donde se encontraba en la década de los 60?

En 1961 terminé la Escuela Secundaria con 17 años recién cumplidos en Esquina, una pequeña ciudad de seis mil habitantes en la provincia de Corrientes, en la que viví desde los 4 años de edad. En 1962 nos trasladamos (la familia) a Rosario donde vivimos un año y luego a Buenos Aires donde resido desde 1963.

2. Según Usted, ¿cómo se podría describir el clima social en Argentina en la década de los 60?

La gran ciudad comenzó a despertar mi interés en lo político de manera superficial, como algo más de las noticias. Vivía de alguna manera un clima de inestabilidad institucional con cambios de presidentes que no llegaban a terminar los mandatos debido a que los militares consideraban y decidían lo que estaba bien o no. La presencia militar estaba latente, era muy fuerte desde el golpe de 1955, estuvieran o no en el gobierno. Para mí era “natural” y no sentía malestar ante estos hechos y no percibía un clima especial en los lugares que frecuentaba que, en verdad, no eran muchos.

Hacia fines de la década mis actividades se incrementaron. El malestar se fue generalizando por lo que, la realidad que vivía esta vez no me pasó desapercibida, La represión hacia estudiantes y trabajadores se incrementó de manera ostensible. Los cambios presidenciales se fueron sucediendo igualmente con los militares y con ellos las restricciones e imposiciones de reglas absurdas que violaban libertades civiles y derechos constitucionales.

En esta década, tanto en el mundo como en América Latina, se produjeron grandes cambios e importantes movimientos sociales. Argentina no fue la excepción.

3. ¿Cómo podría describir Usted el clima social pocos meses antes del 24 de Marzo del 1976?

Eran épocas de mucha tensión resultante de un pasado reciente en el que el peronismo fue proscrito; donde fuertes sectores sociales imponían sus proyectos económicos avasallando los derechos de los trabajadores; donde se alternaban débiles gobiernos democráticos con fuertes dictaduras; el regreso de Perón y el triunfo del peronismo en las urnas.

Con la muerte de Perón y su nefasta sucesión en el gobierno, la crisis se agudizó al igual que los antagonismos. La historia comenzó a escribirse con la sangre de los militantes que querían un país y un mundo más justo.

4. ¿Donde se encontraba Usted El 24 de Marzo del 1976 y qué recuerda acerca de eso?

Estaba en la ciudad de Buenos Aires. Hacía un mes que había nacido mi primera hija. Prendí la radio y escuché la marcha militar típica de los golpes de Estado, otra vez. Mirando a mi hija pensé: “apenas un mes de vida y ya tiene en su haber un golpe de Estado de estos mal nacidos”. Sentí inquietud, el fantasma de la masacre de Trelew se me hizo presente. Comenzamos a escuchar “Doctrina de Seguridad Nacional”, “delincuentes subversivos”, ideal de hombre “occidental y cristiano”, “seguridad interna”, etc., etc., etc.. Comenzó la caza de brujas y la implementación de recetas neoliberales. Nunca imaginé lo que nos tenían preparado.

5. Según Usted, ¿hay una correlación entre la pregunta N°2 y la pregunta N°3?

Sin duda. Creo que los sucesos en la historia de cada país no solo se remiten a lo acontecido en él, sino también en el mundo. O al menos en la región.

No casualmente existieron en los mismos años que Argentina levantamientos populares y militares como en Bolivia con Juan Carlos Torres; Torrijos en Panamá; Velasco Alvarado en Perú y en Chile, Salvador Allende que llegó al gobierno mediante elecciones democráticas. Ni hablar de la revolución cubana anteriormente y otros movimientos revolucionarios de América Latina. Sin olvidar al Mayo francés paradigma de la lucha estudiantil sobre todo, que fue una bocanada de oxígeno para nuestras manifestaciones de resistencia.

Por cierto, los dueños del planeta (recreando a Eduardo Galeano) y sus socios locales, respondieron con muertes y opresión con sus perros cancerberos de turno en forma de golpes militares, “Plan Cóndor”, “ayudas” económicas, genocidios.

6. ¿Usted Vivió en Argentina durante los 7 años del *Proceso* o estuvo exiliado? Si es el caso, ¿cuándo y en cuales circunstancias salió del país?

Al año de perpetrado el golpe de Estado, en la noche del 21 marzo de 1977, secuestraron a tres de mis hermanos de casa de mis padres. A la mañana siguiente nos enteramos y mi

marido, mi hija (de un año de vida) y yo dejamos nuestro domicilio y comenzamos a alojarnos en casa de familiares y amigos. A los 10 días fueron a nuestra casa a buscarnos y de paso a robar como era costumbre, pero ya no estábamos.

Ante este hecho decidimos abandonar el país. Antes de irnos –mi marido y yo- tuvimos dos entrevistas con el sacerdote Grasselli que operaba en la Armada. Llegamos a él por unos amigos. Le preguntamos por mis hermanos, quedó en averiguarnos. La vez siguiente nos mostró un cuaderno con hojas llenas de nombres, los marcados con una cruz –nos dijo- estaban muertos. Los de mis hermanos no tenían cruz así que estaban vivos. Días después volvieron mi madre y mi otra hermana y obtuvieron respuesta parecida pero no les dijo que volvieran.

A los pocos días viajamos a Brasil.

Hoy, Marta, Néida y Ernesto que entonces tenían 36, 23 y 17 años respectivamente integran la lista de los detenidos desaparecidos de nuestro país.

7. Si Usted Contesto a la pregunta N°6, ¿cuándo y en cuales circunstancias pudo volver a Argentina?

Permanecimos cuatro años en Brasil saliendo y entrando por Paraguay y Uruguay cada tres meses para renovar la visa de turistas. No voy a describir el desarraigo y otras vicisitudes del exilio porque a todo no puedo ponerle palabras y no es un tema que no haya sido tratado. Vivíamos esperando el momento propicio para regresar y se presentó a mediados de 1981. Estaba todavía la Dictadura pero hacía un año aproximadamente que habíamos ido a ver a la familia sin problemas. Al año comenzaron las manifestaciones en contra de la Dictadura, en abril intentan recuperar las Islas Malvinas. La derrota y muerte de centenares de jóvenes argentinos deterioraron la reputación de los militares. A este descontento se suman movilizaciones sociales junto a organismos de Derechos Humanos que impidieron que se siguieran postergando las elecciones.

8. ¿Qué paso durante el restablecimiento de la Democracia para las personas exiliadas?

No recuerdo que haya habido algo especialmente para los exiliados. Recuerdo que se implementó un decreto o ley para que las personas que se habían dejado sus trabajos por razones políticas fueran reincorporadas a sus antiguas tareas.

Las elecciones no garantizaron el desmantelamiento del aparato represivo, volver no era seguro. Pasaron muchos años para que la democracia se afianzara. Muchos exiliados fueron volviendo con el correr del tiempo.

9. ¿Cuáles fueron, según Usted, las diferentes decisiones políticas decididas desde 1983 para este restablecimiento de la Democracia?

Creo que la derogación de la Autoamnistía promulgada por los militares, el informe de la CONADEP, el juicio a las juntas. Las leyes de Punto Final y Obediencia Debida fueron a mi entender, un retroceso. Demostraron la debilidad de esta democracia reciente y de sus gobernantes.

10. ¿Me podría dar Usted su propia definición de la palabra Democracia?

Una sociedad donde en la que sus integrantes sean libres e iguales, con participación activa en las decisiones que tomen los representantes elegidos por ellos y donde las leyes se apliquen sin discriminaciones.

11. ¿Me podría dar Usted su propia definición de la palabra Memoria?

Es una forma de conservar experiencias vividas por las personas, es la historia de cada uno y la capacidad de poder actualizar imágenes, aprendizajes de lo que ha ocurrido en esa historia. La historia individual y colectiva de los miembros de una sociedad.

12. ¿Me podría dar Usted su propia definición de la palabra Identidad?

Tiene que ver -a mi entender- con la formación del individuo, tal vez conjuntamente con la memoria, de su entorno, contexto socio- cultural, experiencias decisivas en su formación. Me parece fundamental para la formación de la estructura y constitución de las personas.

13. Después de 7 años de Terrorismo de Estado, ¿cómo se organizó el trabajo de reparaciones sociales y/o el trabajo de memoria?

Me parece que con la perseverancia, valentía y mucho trabajo de los integrantes de los organismos de Derechos Humanos que a través de los años fueron adquiriendo datos, experiencia y sobre todo afán de justicia.

14. ¿En dónde estamos hoy en día, según Usted, sobre el camino de *trabajo de memoria*?

No podría mensurar el lugar en el difícil camino de la memoria. Podría tal vez decir que en la reconstrucción de los hechos ocurridos durante el terrorismo de Estado los organismos de Derechos Humanos han reunido numerosos testimonios de sobrevivientes y familiares de desaparecidos formando archivos con documentos y testimonios. Seguramente habrá que seguir con la tarea y el tiempo dirá a dónde llegaremos.

15. En 2006, *Telefe* emite una telenovela titulada *Montecristo*. Esta novela tuvo mucho éxito según los puntos de rating. Para Usted, ¿esta novela cambio algo en la opinión pública en cuanto a la visión del pasado? ¿En qué medida?

Efectivamente fue una novela muy vista. Lamentablemente no ví mas que algún capítulo esporádicamente. Sí supe que a raíz de la historia de las dos hermanas, una de ellas apropiada a una pareja de desaparecidos, muchos jóvenes se aproximaron a Abuelas para conocer su identidad. Seguramente cambió el parecer que muchas personas tenían de los años negros de la Argentina.

16. Espacio libre : (por si quiere añadir algo)

No voy a decir nada nuevo de lo ya dicho hasta ahora sobre el desgraciado período del Terrorismo de Estado. Mi familia fue una de las tantas fragmentadas, si se quiere mutiladas por seres siniestros que actuaban en nombre de la verdad revelada y otros delirios. Simplemente quiero trasmitir que como en todas las familias los hermanos proyectábamos ser futuros tíos, sobrinos “compinches” que se relacionaran entre sí con el mismo amor que nos teníamos nosotros los hermanos. De hecho solo un año de mi hija mayor, única en ese momento, pudimos disfrutar. Los que quedamos también quedamos algo fragmentados en el amor. Desgarrados en nuestras entrañas. Pero en lo personal aferrada a la vida como puedo y con limitaciones, pero orgullosa de mis hermanos y todos los compañeros que quisieron un país mejor y mas justo. Por ellos brindo por la vida y la lucha.

Le agradezco su participación a este trabajo de investigaciones.

PRESENTACION PREVIA

NOMBRE Y APELLIDO (non obligatorio): Diego CHOTRO

FECHA DE NACIMIENTO (non obligatorio) : 05/11/1955

RESIDENCIA (Solamente la provincia): Buenos Aires

TRABAJO (non obligatorio): Docente (Alianza Francesa)

QUESTIONNAIRE

1. Donde se encontraba en la década de los 60?

En Buenos Aires. Mira, entre los 60 y los 70, yo era muy chico, naci en el 55. Lo que recuerdo, lo que me quedo grabado es el derrocamiento del gobierno de Illia y la asunción del gobierno de facto del General Honganía. Vos sabes que desde mi nacimiento hasta el 83, viví la mayor parte del tiempo con botas...

2. Según Usted, ¿como se podría describir el clima social en Argentina en la década de los 60?

Tengo un recuerdo de confusión social y económica, inflación y falta de trabajo. Este conjunto es un terreno fértil para que los dictadores tomen el poder, no?

3. ¿Como podría describir Usted el clima social pocos meses antes del 24 de Marzo del 1976?

Mira, un clima de desorden gubernamental y por consiguiente social y una acefalia de poder representado por Isabel Martínez de Perón... echada del gobierno... y el 24 de Marzo toma el poder la junta militar...

4. ¿Donde se encontraba Usted El 24 de Marzo del 1976 y qué recuerda acerca de eso?

Y... el 24 de Marzo toma el poder la junta militar...

5. Según Usted, ¿hay una correlación entre la pregunta N°2 y la pregunta N°3?

¡Sí! ¡El clima era el mismo! Sobre todo la burguesía de derecha, como hasta ahora, reclamaba la llegada de los militares para restablecer el orden.

6. ¿Usted Vivió en Argentina durante los 7 años del *Proceso* o estuvo exiliado? Si es el caso, cuando y en cuales circunstancias salió del país?

En el 77 me fui a Francia hasta el 81 por exilio propio provocado por la detención en el 76 de mi hermana incomunicada por el solo hecho de pensar... No desapareció pero la detención afecto psicológicamente la familia... y a ella misma obviamente hasta el día de hoy... Vos sabes que es una cosa que nunca puede... olvidar...

7. Si Usted Contesto a la pregunta N°6, ¿cuándo y en cuales circunstancias pudo volver a Argentina?

En el 81. Por motivo personal y en circunstancias personales.. Y estaban todavía los militares.

8. ¿qué paso durante el restablecimiento de la Democracia para las personas exiliadas?

Nada. Al contrario... Alfonsín fue él quien comenzó los juicios para los asesinos de lesa humanidad. El "Nunca más", ¿lo leíste?...

9. ¿Cuáles fueron, según Usted, las diferentes decisiones políticas decididas desde 1983 para este restablecimiento de la Democracia?

Una fue el juicio a los militares y la otra el restablecimiento socio económico pero... lamentablemente no tuvo éxito. La inflación hizo caer a Alfonsín...

10. Me podría dar Usted su propia definición de la palabra Democracia?

Para mí, es la participación del pueblo.

11. Me podría dar Usted su propia definición de la palabra Memoria?

¡No olvidar! Diría...

12. Me podría dar Usted su propia definición de la palabra Identidad?

Para mí, es la comunión con los orígenes.

13. Después de 7 años de Terrorismo de Estado, ¿cómo se organizo el trabajo de *reparaciones sociales* y/o el *trabajo de memoria*?

Muy lentamente... difícil... y desgraciadamente no hubo reparaciones sociales... ¿me entendés? Sino que hubo destrucciones sociales... y no hubo reconstrucción de memoria. ¿Vos sabes cuándo empieza eso? Con Néstor Kirchner.

14. ¿En donde estamos hoy en día, según Usted, sobre el camino de *trabajo de memoria*?

Estamos llegando a la concientización de la memoria, quiero decir el *ravivement*, ¿sabes? No sé cómo decir, vos que entendes *ravivement*...de la memoria en el sentido de que tener conciencia de la memoria ya te hace ver las cosas, ¿no?... Y eso a partir del 2003, 2004... Con los Kirchner...

15. En 2006, *Telefe* emite una telenovela titulada *Montecristo*. Esta novela tuvo mucho éxito según los puntos de rating. Para Usted, ¿esta novela cambio algo en la opinión pública en cuanto a la visión del pasado? ¿En qué medida?

¡Sí! De alguna manera se tomo conciencia de que los desaparecidos existen viste, siempre tenes gente que te dice que los desaparecidos están todos en Europa... -se ríe- Bueno que existen los desaparecidos, que hubo torturas físicas... y morales y que hubo un pasado negro en la Argentina... Bueno no para todos... no para todos...

16. Espacio libre : (por si quiere añadir algo)

Si... quiero añadir que estoy feliz y contento de ver que gracias a los gobiernos "K"¹ la juventud de mi país volvió a politizarse y creo que eso es inconmensurable, ¿entendes inconmensurable?... si... y yo, a tener esperanzas sociales...

Le agradezco su participación a este trabajo de investigaciones.

¹ « K » : communément utilisé en Argentine pour faire référence à Nestor et Cristina Kirchner

PRESENTACION PREVIA

NOMBRE Y APELLIDO (non obligatorio): ADRIANA TAVARES

FECHA DE NACIMIENTO (non obligatorio) : 11/11/1959

RESIDENCIA (Solamente la provincia): BUENOS AIRES

TRABAJO (non obligatorio): ARTISTA PLÁSTICA, DOCENTE DE ARTES VISUALES

QUESTIONNAIRE

1. Donde se encontraba en la década de los 60?

Nací en 1959, a finales del año de la Revolución Cubana, por lo tanto mi infancia transcurrió durante los 60.

2. Según Usted, como se podría describir el clima social en Argentina en la década de los 60?

Tuvo una parte buena por lo que decían mis padres del gobierno del Dr. Illia, anterior algunas cosas buenas de Frondizi, pero lo que yo ya recuerdo son todos los gobiernos dictatoriales de Onganía, Levingston, Lanusse.

3. Como podría describir Usted el clima social pocos meses antes del 24 de Marzo del 1976?

Durante el gobierno de Perón, ya se secuestraba gente, los encargados eran la Triple A, el que la dirigía era López Rega la mano derecha de Perón, el ambiente empezó a estar peor cuando Perón muere en 1974, Isabel que era un desastre hacía todo lo que le decía López Rega, había mucha inflación, huelgas, secuestros, y la gente fascista pedía a los militares, porque decían que con ellos siempre hubo más seguridad. Los golpes de estado siempre fueron cívico militares- De esta manera, el Fondo Monetario Internacional y los Estados Unidos pudieron imponer con violencia, secuestros y torturas el Neoliberalismo no sólo acá en la Argentina, sino en todo Latinoamérica.

4. ¿Donde se encontraba Usted El 24 de Marzo del 1976 y qué recuerda acerca de eso?

El miércoles 24 de marzo de 1976 cuando dieron el golpe de estado los criminales, estaba en la escuela Secundaria, y nos hicieron salir a todos de la escuela e ir a nuestras casas caminando.

5. ¿Según Usted, hay una correlación entre la pregunta N°2 y la pregunta N°3?

Hay una correlación, los militares y los civiles de derecha tenían miedo que Argentina siguiera los pasos de Cuba.

6. ¿Usted Vivió en Argentina durante los 7 años del *Proceso* o estuvo exiliado? Si es el caso, ¿cuándo y en cuales circunstancias salió del país?

Viví en la Argentina durante los 7 largos años.

7. Si Usted Contesto a la pregunta N°6, cuando y en cuales circunstancias pudo volver a Argentina?

8. ¿Qué paso durante el restablecimiento de la Democracia para las personas exiliadas?

El Presidente Ricardo Alfonsín, cuando asumió creó La CONADEP la gente podía ir a declarar, luego se hicieron los juicios a las juntas Militares, más tarde se dictó la ley del punto final, Y de obediencia debida. La gente pedía justicia y saber la verdad, eran tiempos difíciles para poder poner fuerte a la democracia y encima se tenía la presión de los militares que no querían que les hagan juicio por todas las violaciones a los derechos humanos.

9. ¿Cuáles fueron, según Usted, las diferentes decisiones políticas decididas desde 1983 para este restablecimiento de la Democracia?

Después de la derrota en la Guerra de Malvinas, los gobiernos de militares empezaron a debilitarse, la prensa comenzó a denunciar algunos casos de desapariciones. Alfonsín fue uno de los creadores en 1975 de la APDH, durante la dictadura ofreció a los familiares de desaparecidos hacer habeas corpus gratis, fue un hombre comprometido con los derechos humanos. Durante su gobierno se hizo el juicio a las juntas militares, la formación del Mercosur. Volvieron los intelectuales al país, se promovió la ley de divorcio vincular y la patria potestad. También su gobierno se caracterizó por una fuerte inflación, ya no había golpes militares pero sí civiles, que presionaron para que entregue el poder antes; Ese fue Menem y el partido justicialista.

10. ¿Me podría dar Usted su propia definición de la palabra Democracia?

Vivir en libertad, es la libertad de los pueblos.

11. ¿Me podría dar Usted su propia definición de la palabra Memoria?

¡No olvidar!, ¡No olvidar!

12. ¿Me podría dar Usted su propia definición de la palabra Identidad?

Identidad es como nos identificamos, son nuestras raíces, es nuestro ser. Por ejemplo un país como la argentina que olvida sus raíces la de los Pueblos originarios, sus reclamos, sus tierras (que están siendo entregadas a extranjeros), le va a seguir costando crecer como país, nunca hay que olvidarse de nuestras raíces, eso es lo que nos identifica y nos hace crecer en libertad, en democracia.

13. Después de 7 años de Terrorismo de Estado, ¿cómo se organizó el trabajo de reparaciones sociales y/o el trabajo de memoria?

Se formó la CONADEP, juicio a las juntas, fue creciendo la cantidad de familiares que se acercaban a las *Madres de Plaza de Mayo* para denunciar los familiares desaparecidos. Con el gobierno de Kirchner (si la memoria no me traiciona) se les dio un subsidio a los familiares de detenidos desaparecidos, se implementó una política de derechos humanos, el banco de datos, etc.

14. ¿En dónde estamos hoy en día, según Usted, sobre el camino de trabajo de memoria?

Estamos en un muy buen camino pero falta restituir también los derechos de los pueblos originarios, falta resolver el derecho a la vivienda digna, alimentación, educación de mucha gente que está en situación de indigencia y pobreza extrema, abrir más fábricas por parte del estado para que ésta gente pueda tener trabajo digno,

15. En 2006, *Telefe* emite una telenovela titulada *Montecristo*. Esta novela tuvo mucho éxito según los puntos de rating. Para Usted, ¿esta novela cambió algo en la opinión pública en cuanto a la visión del pasado? ¿En qué medida?

16. Espacio libre : (por si quiere añadir algo)

Le agradezco su participación a este trabajo de investigaciones.

PRESENTACION PREVIA

NOMBRE Y APELLIDO (non obligatorio):

FECHA DE NACIMIENTO (non obligatorio) :

RESIDENCIA (Solamente la provincia):

TRABAJO (non obligatorio):

1. ¿Donde se encontraba en la década de los 60?

En Buenos Aires.

2. Según Usted, ¿cómo se podría describir el clima social en Argentina en la década de los 60?

Principios de los 50, prosperidad y crecimiento (conseguí mi primer trabajo).- Vida cultural intensa. Creación del Instituto Di Tella (artistas de vanguardia). Fines de los 60, persecuciones a los opositores políticos. Debo reconocer que en esa época mis intereses se centraban en otros campos.

3. ¿Cómo podría describir Usted el clima social pocos meses antes del 24 de Marzo del 1976?

Se vivía un clima de profunda inquietud por la acción subversiva en el contexto de un gobierno democrático muy debilitado. Luego se produjo la detención de la Presidenta Isabel Perón, el 24 de marzo de 1976. Fue trasladada a Neuquén. La Junta de Comandantes (Teniente Gral. Jorge Rafael Videla, el Almirante Eduardo Emilio Massera y el Brigadier Gral. Orlando R. Agosti.) asumió el poder, Se designó como presidente de facto a Jorge Rafael Videla. Se dispuso que la Armada, el Ejército y la Fuerza Aérea se encargaran del gobierno. Se inició de este modo el autodenominado "Proceso de Reorganización Nacional".

4. ¿Donde se encontraba Usted El 24 de Marzo del 1976 y qué recuerda acerca de eso?

En Buenos Aires.

5. Según Usted, ¿hay una correlación entre la pregunta N°2 y la pregunta N°3? Progresión en los acontecimientos.

6. ¿Usted Vivió en Argentina durante los 7 años del Proceso o estuvo exiliado? Si es el caso, ¿cuándo y en cuales circunstancias salió del país?

No estuve exiliado.

7. Si Usted Contesto a la pregunta N°6, ¿cuándo y en cuales circunstancias pudo volver a Argentina?

No estuve exiliado.

8. ¿Qué paso durante el restablecimiento de la Democracia para las personas exiliadas?

Pudieron volver al país.

9. ¿Cuales fueron, según Usted, las diferentes decisiones políticas decididas desde 1983 para este restablecimiento de la Democracia?

Normalización institucional. Creación de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP). Juicio a los ex comandantes. Política de derechos humanos. Solución de diversos levantamientos militares. En 1990 indulto a los ex miembros de las juntas militares que habían sido condenados en 1985. En 2006 se declaró la inconstitucionalidad de dichos indultos y se procesó ulteriormente a los ex comandantes.

10. ¿Me podría dar Usted su propia definición de la palabra Democracia?

Gobierno que tiene en cuenta las necesidades y, en la medida de lo posible, de las voluntades del mayor número posible de los integrantes de la población, a través de elecciones lo más transparentes posibles. A mi entender, también contribuye a vivir en un estado de democracia el respecto irrestricto de lo estipulado en la Constitución Nacional, la separación clara y permanente de los tres poderes del estado, la no reelecciones en los cargos, el control de la honestidad en todos los estamentos del gobierno y de la sociedad como así también el respeto de todas la leyes.

11. ¿Me podría dar Usted su propia definición de la palabra Memoria?

Hay diferentes clases de memorias. En el contexto de este cuestionario, lo ideal sería poseer una memoria verdaderamente abarcativa y sin ningún tipo de prejuicios.

12. ¿Me podría dar Usted su propia definición de la palabra Identidad?

Considero que el nombre que nos ha sido dado por nuestros padres juega un papel muy importante en la formación de nuestra identidad pero que la formación de la misma comienza desde el momento mismo del nacimiento y que ella está atravesada por el lenguaje de los que nos rodearon desde las primeras horas de vida. Luego esa identidad se va afianzando con el correr de los años y siempre en contacto con los otros que nos sirven de espejo revelador de nosotros mismos.

13. Después de 7 años de Terrorismo de Estado, ¿cómo se organizó el trabajo de reparaciones sociales y/o el trabajo de memoria?

Creo que las diferentes organizaciones de la Madres, y las Abuelas tuvieron un papel sumamente importante pero mi conocimiento de esas organizaciones no me permite dar más detalles.

14. ¿Dónde estamos hoy en día, según Usted, sobre el camino de *trabajo de memoria*?

Considero que hay un resurgimiento del mismo. Es de desear que en un futuro no lejano este “trabajo” permita una verdadera elaboración liberadora.

15. En 2006, *Telefe* emite una telenovela titulada *Montecristo*. Esta novela tuvo mucho éxito según los puntos de rating. Para Usted, ¿esta novela cambió algo en la opinión pública en cuanto a la visión del pasado? ¿En qué medida?

No la he visto

16. Espacio libre : (por si quiere añadir algo)

PRESENTACION PREVIA

NOMBRE Y APELLIDO (non obligatorio): Alejandro Tiscornia

FECHA DE NACIMIENTO (non obligatorio) : 27 junio 1963

RESIDENCIA (Solamente la provincia): Ciudad Autonoma de Buenos Aires

TRABAJO (non obligatorio): Herrero

QUESTIONNAIRE

1. ¿Donde se encontraba en la década de los 60?

Nací en el año 1963 en el exterior y por el trabajo de mi padre recién llegue a la argentina el 12 de Febrero del año 1973. Antes había vivido un año solo en argentina cuando era muy niño, después comencé mi primaria en Londres, la continúe en EEUU, y en Portugal. Y en cuarto grado llegue a la Argentina.

2. Según Usted, ¿cómo se podría describir el clima social en Argentina en la década de los 60?

De lucha de resistencia como lo fue en casi todas partes del mundo.

3. ¿Cómo podría describir Usted el clima social pocos meses antes del 24 de Marzo del 1976?

Lo diferenciaría en dos momentos muy distintos que pude percibir muy claramente. Mi ansiedad por conocer lo que me habían contado de lo que era mi país, que hasta que no lo viví directamente fueron solo relatos. La historia de un país se refleja en las vivencias de todos a la edad que sea desde el 73 que llegue a la argentina hasta el 76 y unos años mas tienen dos momentos marcados muy contrapuestos el de la fiesta y alegría por lograr el retorno de Perón y el gobierno de Campora.

Recuerdo muy vivazmente esos años a pesar de tener tan solo 10 años, el cambio de costumbres, la algarabía que se vivía en las calles, la cantidad de gente, lo vivaz de los colores, los camiones que pasaban repletos de personas que cantaban canciones, las que poco después comprendería. Incluso en un cumpleaños mío, cuando caminábamos por la calle con todos mis compañeros cantábamos la marcha peronista. Descubrir que existía la "cadena nacional", algo que no había visto en otros países, y cuando fui a contar al comedor

donde estaba reunida mi familia, que el televisor andaba mal, que no estaba más la película que estaba viendo, -recuerdo que era "TROYA"... y estaba entrando el caballo a la fortaleza- porque en todos los canales había alguien de uniforme hablando, mi tío me dice con una mano en mi hombro y una sonrisa franca... "jaja bienvenido a la Argentina sobrino". Recuerdo ver con la atención que mi familia seguía los discursos de Lanusse que se despedía, de Campora que asumía de Perón en los discursos de la plaza de mayo, la fiesta y masacre de Ezeiza.

Perderme una mañana por las calles del barrio y que la gente me ayudara. Salir una tarde y no hacer dos cuadras que un policía me para y después de hablarme de todos sus sacrificios, me manguea que le lleve un "sanguche" porque tenía hambre. Nunca me había pasado antes.

Y otro momento... el posterior, esa algarabía inicial se fue de a poco disolviendo, cambiando, mudándose... La muerte de Perón recuerdo que estábamos en el patio del colegio donde ahora concurre mi hija, al fondo una obra en construcción cuando en medio de nuestros tantos juegos durante el recreo, un obrero nos llama la atención... Chicos (grito con firmeza) Silencio que murió el General, en ese mismo momento, los docentes y el director del colegio nos hicieron volver a las aulas y nos mandaron a casa. El silencio, el miedo, los muertos en la calle, se hizo más frecuente hasta llegar el día que salía por las calles de mi barrio en Belgrano a andar en bicicleta buscando a mis amigos, y tocando el timbre en lo de mis amigos... en todas las puertas encontré una tarde la misma respuesta "no fulanito no puede salir porque está muy peligrosa la calle". Volví a casa triste pidiendo explicaciones. Eso se vivía también en el camino al colegio en 6 grado, recuerdo una mañana un cuerpo de un hombre acribillado en la esquina del colegio. También un profesor de teatro de mi colegio, Jorge Gassa un día no vino mas, y nos informaron que había muerto, el rumor corrió enseguida entre los chicos de que lo habían matado, la versión oficial fue por un escape de gas, Jorge en esa temporada había estrenado una obra de teatro en el Jardín Botánico, (ja!! Justo enfrente de donde vivía Fernanda entonces), la obra se llamaba "Prohibido Prohibir". Muchos alumnos fuimos a su entierro en el cementerio de la chacharita, tardamos semanas de clase sin poder volver a siquiera hablar en clase de teatro, ni podíamos querer a ese reemplazo que venía a suplantarlo, después de casi dos meses de silencio, el nuevo docente nos convenció de que continuáramos ensayando la obra que veníamos trabajando con él para hacerla en la fiesta de fin de año en su honor, a mi me toco hacer ese anuncio antes de comenzar la obra.

También recuerdo la lectura de los diarios en el colegio, ahí la maestra Carmen nos traducía lo que pasaba con crudeza y respeto a nuestra inteligencia no nos escondía lo que pasaba, alertaba de los golpes que habían sucedido en Bolivia Uruguay y Chile y que el próximo sería Argentina. Se horrorizaba muy nerviosa una mañana, cuando le paso que había un cuerpo tirado en la calle, cuando ella venia al cole y los autos le pasaban por arriba sin respeto alguno, no por otro motivo más que por el atasco de tráfico que se había armado. El nivel de

vivacidad con que todo ocurría la energía de vida se palpaba a diario, en las calles, en todas partes.

Una madrugada una explosión muy fuerte nos despertó a todos en casa, habían volado la habitación de la casa donde dormían lo que hoy llaman los Mártires Palotinos...a unas 6 cuadras de casa. Otra mañana la manzana donde vivíamos fue rodeada y por varias horas nadie podía ni entrar ni salir de ninguna casa. Después una noche coincidió que mi madre y mi hermano llegaron y estacionaron justo frente a casa, en el mismo momento que llegaba de noche un operativo de los famosos “falcón verdes” a buscar a un vecino uruguayo que vivía enfrente a unos metros en diagonal justo al lado del colegio Saint Brendans. Mi madre entro desesperada a casa preguntando pegada a la puerta cerrada si Gustavo (mi hermano) ya había entrado... Después dos minutos espiondo por las celosías hasta que nuestros padres nos retiran de la ventana. Sin mayores explicaciones o diluyendo la gravedad de lo sucedido, no recuerdo. Charlando con Amelia que vivía en casa y nos cuidaba cuando mis padres salían, por ella me entero de la existencia de los desaparecidos, de las madres de plaza de mayo, y de que no todo andaba bien.

Cuando comencé el secundario, ya en la dictadura me paso que sin comentario alguno, ni aviso previo, mí compañero de banco un día no volvió a venir mas, nadie explico nada, nunca nadie supo nada, y al tiempo nos preguntábamos que habrá pasado con Escobar, que nunca más vino al colegio? La duda sigue abierta, un día una foto de alguien muy parecido a él, estaba en uno de los cuadros de todos los desaparecidos.

En el colegio los rumores de que venían a buscar chicos y los recibía la directora a los milicos de civil y los detenía ahí en la entrada...y la orden que había dado, cuando la directora mandaba a que trajeran a tal o cual chico o chica era que lo dejaran salir por el fondo con la recomendación de que no fuera a su casa, esa versión se confirmo años más tarde. Después de un rato salía con cara de nada y le decía a los milicos que ese día había faltado el chico que buscaban.

4. ¿Donde se encontraba Usted El 24 de Marzo del 1976 y qué recuerda acerca de eso?

El clima entre antes y después del golpe no se diferencio mucho, todo lo que sucedió después del 24 de marzo ya sucedía antes, tanto es así que no recuerdo del 24 de marzo más que la imagen de los diarios de la casa de gobierno rodeada de tanques y militares recorriendo toda la ciudad... La diferencia antes y después del golpe era que lo que se hacía antes oficialmente las detenciones legales... después pasaron a ser todas ilegales. Tanto es así que hubo casos en que los detenidos “legalmente” antes del golpe, a veces fueron liberados para poder matarlos impunemente, Y lo que antes se hacía ilegalmente se siguió haciendo ilegalmente.

5. Según Usted, hay una correlación entre la pregunta N°2 y la pregunta N°3?

Claro que si, más allá de que no estuviera acá, en la argentina. La lucha por el regreso de Perón, la lucha contra Onganía, todos los sucesos de la década del 60, el che, el mayo francés, los hippies, Vietnam, la llegada del hombre a la luna... y la energía contenida en Perón esa tensión entre su parte, que llama a una generación a la resistencia para después, antes de morir dejar todo plantado para que los pasen a esos mismos jóvenes a los que el llamo a luchar por su regreso, les preparo todo, para pasarlos por las armas, dejando a su mujer una inepta política Isabelita y a su lado Lopez Rega y eso sucedió. Lo que en su ser convivía sin problemas, el Perón autodefinido como un "león hervivoro" en esa contradicción, ese espacio imposible... en la sociedad ya sin el presente se desato de la manera que registra la historia, una matanza.

- 6. Usted Vivió en Argentina durante los 7 años del *Proceso* o estuvo exiliado? Si es el caso, cuando y en cuales circunstancias salió del país?**
- 7. Si Usted Contesto a la pregunta N°6, cuando y en cuales circunstancias pudo volver a Argentina?**
- 8. ¿Que paso durante el restablecimiento de la Democracia para las personas exiliadas?**
- 9. ¿Cuales fueron, según Usted, las diferentes decisiones políticas decididas desde 1983 para este restablecimiento de la Democracia?**
- 10. ¿Me podría dar Usted su propia definición de la palabra Democracia?**
- 11. ¿Me podría dar Usted su propia definición de la palabra Memoria?**

Es tener conciencia e inconsciencia, tanto de lo que recordamos y porque como de lo que olvidamos y por qué y para qué.

12. ¿Me podría dar Usted su propia definición de la palabra Identidad?

Es saber que somos y que, no somos, porque y para que!!!

13. Después de 7 años de Terrorismo de Estado, ¿como se organizo el trabajo de reparaciones sociales y/o el trabajo de memoria?

Amén de toda la legislación que se fue construyendo y la intención política de no revisar, y de los "escraches" Y toda la lucha de todas las madres y las abuelas. Una paradoja coincidente pero inversa recorre la sociedad, unos deben necesitan recuperar su identidad... y otros muchos también necesitan cambiar su identidad.

- 14. ¿En dónde estamos hoy en día, según Usted, sobre el camino de *trabajo de memoria*? Por buen camino recorrido y por delante.**
- 15. ¿En 2006, *Telefe* emite una telenovela titulada *Montecristo*. Esta novela tuvo mucho éxito según los puntos de rating. Para Usted, ¿esta novela cambio algo en la opinión pública en cuanto a la visión del pasado? ¿En qué medida?**

16. Espacio libre : (por si quiere añadir algo)

Le agradezco su participación a este trabajo de investigaciones.

Résumé

Montecristo est une *telenovela* argentine, émise en 2006 sur *Telefé*. Il s'agit de l'adaptation de l'oeuvre d'Alexandre Dumas. Dans un premier temps, cette thèse est basée sur la question d'un renouvellement de la forme. La *telenovela* pousse l'incorporation du réel dans la fiction jusqu'à son paroxysme. En effet, en plus d'être l'adaptation d'un roman, elle transpose les aventures de Edmond Dantes aux années post-dictatoriales de l'Argentine avec pour toile de fond la torture, la collaboration des civils, les disparus et la recherche de l'identité. En effet, le pays connu en 1976 une des plus féroces dictatures d'Amérique Latine (1976-1983). Nous analyserons également dans cette thèse l'évolution socio-culturelle depuis les années 70 jusqu'en 2006 afin de déterminer quel fut le contexte d'émergence d'un nouveau discours contre hégémonique. Enfin, l'axe le plus important de ce travail est la question de l'identité. En effet, au cours des trois années d'investigations sur *Montecristo*, nous nous sommes demandé si, à travers les aventures de Santiago, le public ne vivait pas, comme par procuration, une quête de sa propre identité. En ce sens, nous approfondirons le concept de sujet culturel défini dans un espace complexe, hétérogène, conflictuel, dans lequel les marques sémiotico-idéologiques se trouvent redistribuées.

Mots Clés : Telenovela, Montecristo – Argentine – Dictature militaire (1976-1983) – Sujet culturel – Mémoire – Identité – Droits de l'Homme

Abstract

Montecristo is an Argentinian *screenplay* showed by *telefe* in 2006. It is the screen version of Alexandre Dumas' novel. At first, this research is based on the issue of the renewal of the form. The drama includes the reality into the fictional story in a paroxysmal way. This, indeed, apart from being the adaptation of a story, sets Edmond Dantes' adventures in a post-dictatorial Argentina in which background we can find tortures, the civilians' collaboration, the desaparecidos and the search for an identity. In 1976, in fact, the country was subdued to one of the fiercest dictatorships all over Latin America (1976-1983). In this work, we will furthermore analyze the social and cultural evolution from the decade of the 70s up to 2006 in order to determine in which context the new anti dictatorial ideas began to rise. The pivotal point of this work is represented by the issues of identity and memory. In effect, throughout this investigation on *Montecristo*, we wonder if the public identifies itself with Santiago to such an extent as to live, through his adventures, the search of its own identity. In this sense, we'll go deep inside the concept of cultural subject, defined in a complex, heterogeneous, controversial context, in which the semiotic ideological characters are allocated.

Keywords: Screenplay – Montecristo – Argentina – Military Dictatorship (1976-1983) – Cultural Subject – Memory – Identity – Human Rights