



TV/Series

17 | 2020

Séries : les sens de l'Histoire

La représentation de l'histoire récente du Chili dans les séries de télévision du XXI^e siècle. Penser la valorisation éducative du public

Javier Mateos-Pérez, Lorena Antezana Barrios, Gloria Ochoa Sotomayor et Cristian Cabalin

Traducteur : Antoine Faure



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/3991>

DOI : 10.4000/tvseries.3991

ISSN : 2266-0909

Éditeur

GRIC - Groupe de recherche Identités et Cultures

Référence électronique

Javier Mateos-Pérez, Lorena Antezana Barrios, Gloria Ochoa Sotomayor et Cristian Cabalin, « La représentation de l'histoire récente du Chili dans les séries de télévision du XXI^e siècle. Penser la valorisation éducative du public », *TV/Series* [En ligne], 17 | 2020, mis en ligne le 24 juin 2020, consulté le 06 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/3991> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/tvseries.3991>

Ce document a été généré automatiquement le 6 septembre 2020.



TV/Series est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

La représentation de l'histoire récente du Chili dans les séries de télévision du XXI^e siècle. Penser la valorisation éducative du public

Javier Mateos-Pérez, Lorena Antezana Barrios, Gloria Ochoa Sotomayor et Cristian Cabalin

Traduction : Antoine Faure

NOTE DE L'ÉDITEUR

Cet article présente en partie des résultats de recherches en cours : celle de Lorena Antezana Barrios, « Imágenes de la Memoria : Lecturas generacionales de series de ficción televisiva sobre el pasado reciente de Chile », Fondecyt Regular n°1160050 (2016-2019) ; et celle de Javier Mateos-Pérez, Gloria Ochoa Sotomayor et Andrea Valdivia Barrios, « La representación de la historia reciente de Chile en las series de ficción nacionales de máxima audiencia y su recepción en el público juvenil », Fondecyt Regular n°1150562 (2015-2018). Traduction: Antoine Faure (École de journalisme, USACH). Adaptation: Emmanuel Taïeb (Sciences Po Lyon).

1. Le phénomène des séries de télévision chiliennes

- 1 La télévision du XXI^e siècle a évolué et muté, sous l'impulsion des nouvelles technologies. La recherche universitaire confirme ce changement, en signalant que la phase dite de la « néotélévision » a été dépassée pour atteindre une nouvelle étape¹, qui s'installe aujourd'hui, et qui a été nommée de différentes manières : « posttélévision² », « metatélévision³ », ou « hypertélévision⁴ ».

- 2 Cette nouvelle période télévisuelle a eu des répercussions sur tous les espaces de programmation, y compris les séries. Celles-ci ont vécu un nouvel âge, en devenant l'un des produits les plus demandés par le public. Les séries ont évolué dans tous leurs genres et leurs formats, mais celles qui ont montré les changements les plus remarquables sont les séries dramatiques de télévision (les *dramas*).
- 3 Dans cette nouvelle ère télévisuelle, la concurrence entre chaînes s'est élargie. L'industrie était dispersée entre des chaînes généralistes publiques et privées, des chaînes par câble, par satellite et des chaînes par abonnement *premium*. L'écosystème audiovisuel s'est ouvert encore davantage avec les plateformes de vidéo à la demande qui, en plus de permettre un contrôle plus important de la part du public sur la consommation des contenus, ont modifié le visionnage télévisuel traditionnel en intégrant ces contenus sur des écrans différents du téléviseur, comme ceux des ordinateurs, des tablettes ou des téléphones portables.
- 4 La lutte entre chaînes pour avoir les faveurs du public a provoqué une augmentation de la production de séries, de nouvelles manières d'écrire, et une fragmentation des audiences, parce que les chaînes ont commencé à produire des séries orientées vers des publics concrets (selon l'âge, le sexe ou les intérêts thématiques) en désintégrant la télévision généraliste traditionnelle pour en faire une télévision ciblant des segments précis du public. La production des séries de qualité a servi à capter des spectatrices et des spectateurs autant que pour fortifier l'image de marque des chaînes⁵.
- 5 Dans ce cadre, un ensemble de programmes a été produit aux États-Unis⁶, des *dramas* qui sont restés des références, par leur qualité artistique, pour la reconnaissance de la critique et pour l'audience continue qu'ils ont obtenue. Cette période a été vue comme un troisième âge d'or des séries de télévision⁷.
- 6 Dans ce sillage, la fiction télévisuelle chilienne s'est aussi revitalisée durant la dernière décennie. Jusqu'alors, la *telenovela* avait été le produit national de fiction le plus notable depuis la décennie 1980, quand *Televisión Nacional* (Télévision nationale, TVN) et *Canal 13* ont commencé à produire des *dramas*. À partir de là, leur présence dans la programmation des chaînes généralistes nationales a été permanente. Cependant, les séries de type *dramas* ont eu un place réduite jusqu'au milieu du XXI^e siècle.
- 7 Pour la première fois en 2006, un plus grand nombre de séries et de téléfilms que de *telenovelas* ont été diffusés⁸. Une partie importante de ces fictions ont été produites grâce à des subventions étatiques, qui ont canalisé leur appui économique au moyen d'appels publics qui mettent en compétition des projets pour obtenir des financements, comme celui parrainé par la *Corporación de Fomento a la Producción* (Corporation de promotion de la production, CORFO) ou, principalement, celui porté par le *Consejo Nacional de Televisión* (Conseil national de télévision, CNTV)⁹. Les politiques culturelles ont impulsé la production de fictions télévisuelles de manière marquante, et ont aidé à leur développement.
- 8 Dans l'effervescence de production de séries chiliennes, on remarque le recours à une narration mélangeant fiction et réalité. Ces nouvelles propositions ont été forgées à partir d'événements, personnages et situations réelles qui ont servi de base à la trame narrative. Un exemple de ce phénomène se trouve dans les séries produites pour commémorer le Bicentenaire de la première junte au pouvoir. Les principales chaînes du pays ont proposé des séries, de différents genres et formats, qui recréaient des moments marquants de l'histoire du pays : *Héroes* (Canal 13, 2007-2009) ; *Epopéya* (TVN,

2007) ; *Paz* (TVN, 2008) ; *Grandes Chilenos* (TVN, 2008) ; *Litoral* (TVN, 2008) ; *Los 80* (Canal 13, 2008-2014) ; *Bim, Bam, Bum* (TVN, 2013) ; *Ramona* (TVN, 2018). Toutes ces séries ont eu recours au passé dans l'objectif de réfléchir à l'identité chilienne. L'une d'elles, *Los 80*, a eu un succès sans précédent. Elle a été le programme d'émission régulière le plus vu de la télévision actuelle jusqu'à sa cinquième saison, et elle a eu une présence soutenue dans le débat public et dans les médias. De plus, elle a bénéficié d'un accueil critique positif de la part des téléspectateurs et téléspectatrices, ce qui l'a installée dans l'imaginaire collectif du pays. Elle est également devenue une production bénéficiant d'une grande longévité : au total 78 épisodes ont été diffusés, repartis en sept saisons¹⁰.

- 9 Le succès de *Los 80* a démontré qu'il y avait une réelle demande de la part du public pour découvrir des histoires liées à la société chilienne ; et qu'il existe une audience désireuse de voir des séries de production nationale. À partir de ce moment-là, les productions qui faisaient référence au passé récent du pays se sont multipliées et, face à leurs bons résultats, les télévisions les ont programmées à des horaires de forte audience. La lecture et l'interprétation que les téléspectateurs font de la série dépendent de leur âge, leur classe sociale, de leur genre et de leur expérience de vie, comme nous le verrons.
- 10 La commémoration des 40 ans de la dictature a été un moment significatif. Cet anniversaire a donné naissance à un grand nombre de séries dont les récits traitaient de la dictature, et dénonçaient des cas de violation des droits de l'Homme et le terrorisme d'État. Trois d'entre elles ressortent particulièrement : *Los archivos del Cardenal* (TVN, 2011-2014), *Ecos del desierto* (CHV, 2013) et *No, la serie* (TVN, 2014)
- 11 *Los archivos del Cardenal* a eu des répercussions publiques notables, avant même d'être diffusée. Des représentants de la droite chilienne ont vu dans cette production une version biaisée de l'histoire du pays et ont protesté contre sa diffusion sur une chaîne publique. Cette série, articulée comme un *drama* à suspense policier, est basée sur des faits réels. Chaque épisode s'organise, de manière synthétique, autour de différents cas de faits répressifs de l'époque, en mélangeant dates et personnages réels. *Los archivos del Cardenal* a été en tête de l'audimat, a été une des productions la mieux évaluée par le public (CNTV, 2012) et a accumulé plusieurs prix décernés par l'industrie audiovisuelle.
- 12 *Ecos del desierto* est une minisérie qui raconte la vie d'une avocate des droits de l'Homme, Carmen Hertz. Elle se focalise sur son travail de défense des victimes de violation des droits de l'Homme et des menaces continues de la part des appareils répressifs de la dictature. Dans la série, sont représentés des faits paradigmatiques du passé récent, comme la première tentative de coup d'État contre le gouvernement de Salvador Allende, le coup d'État lui-même ou l'opération Caravane de la mort¹¹. L'œuvre est remarquable du fait de la valeur des témoignages que Hertz recueille elle-même dans la série, et parce qu'elle montre la répression militaire et les responsabilités des hautes sphères de la dictature dans les crimes qui ont été perpétrés dans le pays¹².
- 13 *No, la serie*, est une autre minisérie basée sur le film *No* (Pablo Larraín, Chili, 2012), qui raconte la campagne du NO pour le plébiscite de 1988, référendum réalisé durant la dictature pour demander à la population si elle souhaitait qu'Augusto Pinochet reste au pouvoir jusqu'en mars 1997. Le long-métrage est devenu populaire, en étant le premier film chilien à être nommé pour l'oscar du meilleur film étranger. La série, divisée en quatre épisodes qui étendent l'intrigue sur 100 minutes de plus que la durée du film, approfondit et développe les conflits et relations des protagonistes, et narre la lutte publicitaire contre la machine médiatique du gouvernement et la méfiance de

l'opposition d'un groupe de publicitaires créatifs qui ont parié sur la liberté et la démocratie.

- 14 En somme, la télévision chilienne de ces dernières années a expérimenté une hausse significative de la production de séries de fiction. Parmi ces dernières, se distinguent celles qui, avec leurs propres récits et propositions audiovisuelles, collent à la réalité et relatent des événements de l'histoire récente, c'est-à-dire concrètement de la dictature. La fiction télévisée a assumé le rôle d'exposer et de débattre de l'identité et du développement de l'histoire récente du pays, rôle qui était jusque-là réservé aux programmes journalistiques non-fictionnels. De là, la nécessité de réaliser une étude de réception qui nous permette d'aborder la représentation historique construite à partir de ces récits audiovisuels par les différentes générations de spectateurs prises en compte dans l'analyse, et la fonction éducative qu'ils voient en elles.

2. « Lectures » et apprentissages

- 15 La « lecture » associée au processus de réception n'est pas seulement l'activité individuelle face à l'écran. La notion de « lecture » ici employée renvoie au processus d'interprétation (comme détermination du sens) que réalise un téléspectateur au moment où il se confronte à une image, entendue comme un objet empirique composé par une pluralité de matières signifiantes¹³ (Verón, 1987) dont les matérialités peuvent être diverses et variées. Les habitudes de consommation actuelles empêchent de séparer ce processus de la vie quotidienne¹⁴, dans la mesure où la télévision est insérée dans les pratiques et routines quotidiennes : elle accompagne le réveil, elle organise la trajectoire biographique, elle configure les relations et établit les connexions avec le corps social et collectif. De ce fait, l'analyse de la réception de la télévision se caractérise, selon Charo Lacalle¹⁵, par la coexistence de différentes interprétations : l'importance du contexte de lecture et des systèmes de connaissances personnelles et médiatiques ainsi que le caractère limité des effets des médias.
- 16 Au Chili, la relation entre la fiction et l'histoire a motivé la recherche sur les séries de fiction télévisée. *Los 80* et *Los archivos del Cardenal* ont été prises comme objets d'une étude comparative sur la représentation de la vie et de la dictature en Espagne et au Chili¹⁶. Elles ont aussi été employées comme colonne vertébrale d'une réflexion sur la dictature et la télévision du bicentenaire¹⁷ ; elles ont été prises pour référence dans le contexte de la commémoration des 40 ans du coup d'État¹⁸ ; et elles ont été étudiées, avec *El reemplazante*, dans la perspective des études de genre et l'analyse du récit¹⁹.
- 17 *Los archivos del Cardenal* a été prise en compte dans une analyse sur les différences entre les modes sémiotiques écrits et audiovisuels, et les « re-significations » du passé chilien qu'ils favorisent²⁰. Elle a aussi été constituée comme étude de cas sur la relation fiction, mémoire et histoire récente²¹. Alors que *Los 80* a été utilisée, avec d'autres séries espagnoles, comme objet d'une recherche sur le récit audiovisuel et les réseaux sociaux²².
- 18 Il convient aussi de faire le compte-rendu de la recherche qui identifie les clés du succès de ces trois séries devenues des références dans l'imaginaire collectif chilien : *Los 80*, *Los archivos del Cardenal* et *El reemplazante*²³. Ces séries sont analysées depuis une triple approche : la production, le contenu et le public juvénile, sous l'objectif de comprendre le contexte sociopolitique dans lequel elles surgissent, de valoriser leur

influence sur les formes et les modèles du divertissement du public chilien, et dans la création d'une culture populaire.

- 19 Au sujet des audiences, en plus de mesures d'audimat – sur la base de stratégies de recherche quantitative –, des études de réception qualitatives ont été réalisées, fondamentalement des *telenovelas*²⁴. Ces études ont mis en évidence que la réception télévisuelle s'intègre à des rythmes quotidiens et se connecte avec des humeurs et des émotions, les téléspectatrices et téléspectateurs réalisant un double processus : une implication ou immersion au travers de la reconnaissance et identification, et une comparaison ou réflexion au travers de la distanciation²⁵.
- 20 Ainsi, la réception est un processus dynamique et complexe, vu qu'à la télévision nous « lisons » des modes de relation et de perception de la réalité. Le récit construit et mis en circulation par la télévision est un acte de communication qui suppose un échange mettant en lien celui qui émet avec celui qui reçoit de manière indirecte. Le sens dépend de la relation d'intentionnalité qui s'instaure entre eux²⁶. Entre ces deux pôles, les discours sociaux circulent et un « contrat de lecture » s'établit. Cette proposition de sens se caractérise par la construction de croyances et d'opinions dans l'espace public, où la télévision, en tant qu'acteur, a de l'influence sur l'imaginaire social.
- 21 Dans le cas de la lecture des séries historiques, cette construction de sens est une sorte de ré-élaboration du passé qui contribue à la formation de la mémoire culturelle du pays. Ici la mémoire culturelle ne fait pas référence à la valeur d'archive de certains « artefacts culturels », mais à une dimension plus anthropologique associée aux symboles, aux manières de vivre et au sens qui permettent de construire la vie en commun, dans laquelle les biens culturels tels que les séries fictionnelles de télévision et leur réception jouent un rôle fondamental. Justement, les séries de fiction contribuent à ces reconstructions, et on peut en savoir plus à travers l'analyse de leur processus de réception sur cette formation de mémoire collective.
- 22 Ces processus d'évaluation et d'apprentissage du passé à travers la fiction télévisée peuvent être considérés comme une action éducative et de pédagogie publique, parce qu'ils se constituent en une sphère de socialisation où l'hégémonie est produite mais aussi défiée. Cette notion est directement liée à la tradition des Études culturelles, qui saisissent la culture populaire et la vie quotidienne comme des lieux centraux pour la reproduction des pratiques sociales²⁷. En ce sens, la pédagogie publique assume la culture populaire comme un site d'apprentissage significatif, celui qui, au-delà des intentions de l'émetteur, opère depuis l'instance de réception. C'est-à-dire qu'il existe des programmes télévisés qui se présentent comme éducatifs, devant lesquels certaines personnes n'apprennent rien, et d'autres dont la fonction déclarée est de divertir, mais devant lesquels ces mêmes individus font un apprentissage²⁸.
- 23 C'est ici qu'il est important de différencier connaître et apprendre. Connaître fait référence à un produit concret du programme éducatif, et apprendre renvoie à un processus où opèrent des idées et des désirs individuels et collectifs²⁹. De ce fait, la réception de la télévision se rapprocherait de l'expérience d'apprentissage, en laissant de côté la discussion sur le fait que la télévision soit éducative (ou non) dans le sens classique longtemps utilisé. En assumant la perspective de la pédagogie publique, il importe d'observer comment opère la télévision dans la vie quotidienne des personnes et dans leur processus de construction de la mémoire sur le passé récent du pays. Donc, en termes de réception télévisuelle des séries sur le passé récent, ne s'opérerait pas un processus de rapprochement et d'apprentissage linéaire de l'histoire représentée. Des

dispositifs s'activent plutôt sur des histoires partielles dont les sujets sont capables de re-signifier et compléter les visions du monde.

- 24 Si la mémoire collective a recours à des cadres sociaux partagés, beaucoup de ces cadres proviennent des images télévisées, qui dans le cas de notre recherche correspondent à des séries de fiction elles-mêmes dédiées à la période de la dictature civilo-militaire instaurée à partir de 1973 et aux violations des droits de l'Homme. Par conséquent, il est possible d'apprendre avec la télévision au-delà des livres d'histoire. Il s'agit d'un espace éducatif distinct aux programmes scolaires, si on envisage les spectateurs, dans notre cas les audiences, comme des sujets créateurs de connaissance à partir de leur propre expérience³⁰.

3. La vision critique de ceux qui ont vécu le coup d'État

« NO ne m'a pas beaucoup plu, les acteurs ne me plaisaient pas beaucoup, J'ai aimé m'en souvenir par ce biais, mais le film en lui-même ne m'a pas plu [...] et je me rappelle clairement comment toute cette campagne [du plébiscite] s'est préparée³¹ » (Femme, 60 ans)

- 25 La génération qui a vécu le coup d'État (ceux qui ont entre 50 et 64 ans) a réalisé une lecture critique des séries télévisées, dans la mesure où elle avait vécu cette époque-là et savait comment les faits avaient réellement eu lieu. Ce sont ces certitudes qui font contraste avec les récits télévisés diffusés aujourd'hui. Ce qui produit deux pôles de tension : les expériences vécues *versus* les propositions narratives des séries ; et les expériences vécues hier par rapport à celles d'aujourd'hui. Ce bilan génère des conflits dans la sphère publique, en effet les séries questionnent la mémoire hégémonique du consensus en montrant que ce débat n'est pas fermé et que les stratégies déployées durant la période post-dictatoriale (appelée « transition³² ») pour le résoudre n'ont pas été satisfaisantes.
- 26 En termes politiques, la transition a impliqué de maintenir la sphère publique dans les mains des institutions et des personnes qui devaient la prendre en charge en laissant le reste – la population en général – se replier sur l'espace privé. Et ce qui devait durer peu de temps – pour permettre la réorganisation de la société dans le nouveau cadre démocratique – est devenu permanent. Les membres de cette génération sentent qu'ils ont vécu dans un pays différent d'aujourd'hui, dans lequel ils pouvaient évoquer un espace commun malgré la répression dictatoriale. Ils sentaient que plus qu'un ensemble d'individualités, ils étaient ou appartenaient à une collectivité. C'est-à-dire qu'ils faisaient partie d'un projet social, et c'est celui-ci qu'ils n'ont pas pu récupérer.
- 27 Les téléspectateurs et téléspectatrices de cette génération sont conscients qu'avec le temps, ils idéalisent de nombreux processus. Mais, bon gré mal gré, il semble qu'ils ont perdu là quelque chose d'essentiel, qu'ils n'ont pas retrouvé dans cette nouvelle configuration sociale. Ceci les fait appartenir à une génération qui se sent aujourd'hui mal à l'aise.
- 28 Du point de vue historique, les séries opèrent pour cette génération comme un témoin, elles sont la preuve que ce qui est montré a réellement eu lieu. Elles deviennent un soutien, surtout pour ceux qui sont d'accord avec le point de vue du récit. C'est-à-dire

pour ceux qui étaient contre la dictature, parce que selon leurs dires : « Ils montrent une série de choses que est arrivée aux gens ici dans le pays³³ » (Homme, 64 ans).

- 29 Ainsi, les lectures de l'histoire que fait cette génération à partir des séries sont toujours en contact avec son expérience personnelle. Ces productions contribuent à cette construction, mais pas de manière exclusive ni unidirectionnelle car les séries sont lues, entre autres, depuis le corps et les sentiments. Avec les séries, les événements ont été de nouveau vécus avec intensité et ont généré de l'empathie envers les expériences des personnages. Ce phénomène s'exprime ainsi : « [...] bien évidemment que j'ai pleuré toutes les larmes de mon corps, mais cette scène m'a ramené la douleur de la femme, la douleur de la mère, et bon de tous et ce que signifie avoir un parent comme ça : la disparition et la mort³⁴ » (Femme, 62 ans).
- 30 Dans ce groupe, il existe une lecture critique des séries. En les analysant, les membres du groupe reviennent constamment à leur propre expérience et, à partir de cela, ils questionnent les arguments de la série. Pour certains, celles-ci ne seraient pas la représentation de la « totalité » du passé. De fait, il existe un questionnement permanent sur la « politisation de la série », comme nous l'observons dans ces propos : « ils omettent un secteur, donc c'est une histoire mutilée³⁵ », « effectivement elle se focalise sur un seul côté³⁶ ». Pour d'autres, la mise en fiction simplifie un processus politique plus complexe, dans laquelle disparaissent des acteurs importants. Malgré cela, les séries sont pour ce groupe une « version » acceptable du passé, qui permet de générer de la conversation sur le thème dans leur entourage proche et opèrent comme un témoin, une preuve que ce qu'ils ont vécu a réellement eu lieu.

4. Les vides et silences de ceux qui ont grandi durant la dictature

« (J'ai vu les séries) pour une question de nostalgie de l'époque, mais pas pour des souvenirs idéalisés, plutôt pour essayer de voir comment c'était véritablement dans ces années-là et la différence entre la manière dont on vivait au Chili par rapport la façon dont je m'en rappelle³⁷ » (Homme, 38 ans).

- 31 Pour ceux qui ont grandi durant la dictature (qui ont aujourd'hui entre 35 et 49 ans), la lecture des séries télévisées est liée aux domaines du quotidien : la reconnaissance d'espaces physiques à l'intérieur des maisons – conçus comme des espaces sûrs et protecteurs –, et des situations quotidiennes, comme les vêtements qu'on utilisait à l'époque, les thèmes de conversation à table, les jeux des enfants dans la rue et les amitiés, l'épicerie du quartier, entre autres. Grâce aux séries, ils peuvent accéder à ces souvenirs qui, du fait de leur âge, s'avèrent diffus et fragmentés. En ce sens, la série *Los 80* est fondamentale : elle leur permet de situer leurs propres souvenirs dans le cadre social d'interprétation que leur propose la série, à travers lequel ils ont la possibilité de construire un « récit » identitaire.
- 32 Les scènes évoquées se détachent de la série elle-même. Les membres de ce groupe se rappellent avec beaucoup de détails des personnages dans des situations quotidiennes spécifiques, par dessus tout l'étape de croissance de Felix – le fils cadet de la famille – et de Claudia – jeune étudiante universitaire. Ils se souviennent aussi du contexte, du

climat de l'époque et des faits les plus marquants de la période. Ils se remémorent avec beaucoup de précision les événements mis en valeur par la télévision et la radio, ceux qui rendent compte du développement d'une mémoire médiatique. Le format fictionnel leur est familier, ils suivent sans problème les nœuds de la trame et la complexité de leurs scénarios, en plus des conflits de leurs protagonistes.

- 33 De cette manière, ils peuvent situer les personnages – et à partir de ceux-ci, se situer eux-mêmes – dans un contexte spatial où le « lieu » qu'ils occupent quotidiennement est : d'un côté, un espace privé protégé, à l'intérieur de la maison, entre personnes connues ; et de l'autre, un espace public sans sécurité qui est mis en relation avec la peur de l'étranger. Ainsi, une consolidation affective se sédimente, consolidation reliée à la famille nucléaire et où la fenêtre sur un monde plus sûr est la télévision. On pourrait donc penser que l'on est face à une génération qui ne connaît pas ni ne fait confiance à l'institution publique, l'État, et qui doit se protéger et se préserver dans l'espace intime.
- 34 En termes politiques, en général et à l'exception d'un familier qui ait fait l'expérience des conséquences répressives du régime militaire, c'est une génération qui en savait très peu sur ce qui se passait, une génération qui a grandi dans l'ignorance et qui, si elle était informée, s'est habituée à se taire. Ainsi, on peut parler d'une tranche d'âge qui fait partie d'un contexte caractérisé par la fragilité institutionnelle. C'est la génération de la « démocratie protégée³⁸ », de l'insécurité et la vulnérabilité. Elle ne veut pas parler de politique, elle s'est distancée de celle-ci et a même préféré ne pas voir les séries avec des contenus plus durs, plus forts, plus douloureux.
- 35 Les images dont les membres de ce groupe se rappellent sont en relation avec ce que l'on a appelé « post-mémoire³⁹ », c'est-à-dire une mémoire tardive, de seconde génération, dont la connexion avec son objet (ou sa source) est une médiation non pas par le souvenir mais plutôt par la représentation, la projection et la création. Ces dernières entrent en relation avec la stimulation visuelle – images de la série – et non pas avec les souvenirs de l'époque qui, comme on l'a vu, sont plutôt diffus et fragmentés. Cette génération est marquée par les défis qui consistent à hériter et donner du sens aux souvenirs de choses dont elle n'a pas été témoin, et à reconstruire ces expériences face au silence, à la répression ou l'incompréhension de la première génération⁴⁰.
- 36 Nous voyons ainsi que les images opèrent comme des témoins d'événements passés, mais requièrent un témoignage, un récit qui est celui proposé par la trame des séries et par les souvenirs de chacune des générations. Dans le premier cas, ce sont des souvenirs associés à une expérience de vie et, dans le second, ce sont des bribes et des fragments associés au témoignage – visuel ou oral – des autres.

5. Le regard du public juvénile

« Avant Los 80 puis Ecos del Desierto et Los archivos del Cardenal et toutes ces séries sur la dictature, c'est comme si j'avais encore dans la tête que parler de la dictature était une sorte de secret de polichinelles⁴¹ »
(Femme, études supérieures)

- 37 L'histoire récente du pays a été un sujet tabou au Chili, en particulier le terrorisme d'État et les violations des droits de l'Homme qui ont eu lieu durant la dictature civilo-

militaire en vigueur entre 1973 et 1990. C'est-à-dire qu'elle était vue comme un sujet problématique qui ne permet pas d'avancer vers une société réconciliée et unie, et qui provoque seulement des divisions entre Chiliennes et Chiliens⁴². Dans ce contexte, surgissent les questions suivantes : comment les nouvelles générations – comprises comme celles qui n'ont pas vécu la période dictatoriale – expérimentent-elles ce tabou ? Comment les nouvelles générations se confrontent-elles à un passé qui s'appréhende à travers des fragments ? Pour les aborder, on a mené une recherche sur la réception du public juvénile au sujet des séries de télévision qui traitent du passé récent.

- 38 Selon la recherche faite avec des jeunes, des femmes et des hommes qui ont entre 18 et 29 ans, sur l'évaluation des séries *Los 80* et *Los archivos del Cardenal*⁴³, ces productions rendent accessible qu'on n'a pas voulu reconnaître dans sa totalité, à laquelle personne ne peut échapper, ou que personne ne peut selon eux nier : le terrorisme d'État et les violations des Droits de l'Homme perpétrés en dictature. Bien qu'il existe une information disponible sur ce qui est arrivé durant la période, particulièrement en ce qui concerne les actions répressives du régime, ils perçoivent que c'est une étape de l'histoire du pays que l'on n'a pas voulu regarder en face. Ces séries obligent, selon eux, à s'y confronter du fait du lieu qu'occupe la télévision dans l'espace public et parce que la fiction est un moyen accessible ou assimilable qui facilite cet acte de mémoire. De cette façon, ils considèrent que l'impact des séries peut être plus important que la lecture d'un livre ou qu'assister à un séminaire.
- 39 On le voit en particulier au sujet de leur motivation à regarder ces séries. Dans le cas de *Los 80*, le premier élan procède d'une part de la recommandation ou des commentaires qu'ils ont reçus de parents et d'amis. La publicité de la série, qui a utilisé l'ambiance de l'époque, s'est aussi avérée remarquable selon ces jeunes. D'autre part, la principale motivation pour voir *Los archivos del Cardenal* était d'en savoir plus sur la période de la dictature militaire, que ce soit du fait de leur proximité avec cette histoire – avoir un parent ayant subi des actes de violence d'État durant la dictature – comme d'une méconnaissance de celle-ci – vu que c'est un thème peu abordé dans l'environnement familial et tout aussi rarement au niveau social. Dans les deux cas, se révèle l'impossibilité de certains pères et mères à parler de la période vue la charge émotive qu'elle représente. De ce fait, le silence familial qui existait au sujet de l'époque a aussi été, d'une certaine forme, une motivation⁴⁴.
- 40 La possibilité de percevoir la vie en dictature et de connaître la forme avec laquelle la génération des parents a vécu sa jeunesse, est un élément de *Los 80* que les jeunes apprécient. Avant tout parce c'est la première série qui a abordé la période, ce qui a libéré et encouragé la conversation familiale et sociale à ce sujet.
- 41 La dimension de *Los archivos del Cardenal* qui a été la plus valorisée réside dans la représentation directe de la violation des Droits de l'Homme et des agissements des appareils répressifs de la dictature militaire avec des scènes de torture, ce qui n'avait pas été montré jusqu'ici dans une fiction télévisée. En parallèle, le zoom sur le travail réalisé par le Vicariat de la solidarité est apprécié⁴⁵, vu que cela offre une image différente de l'Église catholique : une Église engagée avec les pauvres et ceux qui sont persécutés, avec une position politique claire et opposée à la dictature. Les jeunes tirent aussi de la série le traitement de la résistance armée, à travers les personnages liés à deux organisations emblématiques de l'époque : le Mouvement de gauche révolutionnaire (MIR) et le Front patriotique Manuel Rodríguez (FPMR)⁴⁶.

42 Pour ce groupe, le visionnage des deux séries est devenu un recours familial pour partager et discuter, parce qu'ils les ont vues en famille et qu'elles ont permis de parler du contexte social dans lequel pères et mères ont grandi, avec toutes les difficultés et les bons moments que cette expérience a signifiés. Ces circonstances ont permis de rapprocher ces deux générations : celle qui a vécu la dictature et celle qui est née postérieurement. Cela a aidé à connaître cette période à travers le regard de leurs parents comme au travers de la série, en s'intéressant à l'histoire récente du pays dans un dialogue fiction-mémoire-regard des jeunes⁴⁷. En ce sens, l'axe émotionnel est une motivation importante pour voir la série et y adhérer, vu que celle-ci consiste précisément à connaître une époque spéciale dans la vie des parents et s'y attacher collectivement par le biais de ce média.

43 Ils attribuent par ailleurs une fonction éducative à ces productions. Celles-ci leur ont permis de s'informer et d'approfondir leurs connaissances sur l'histoire récente du pays. C'est d'autant plus le cas qu'elles mettent en circulation des contenus qui ne sont pas abordés par d'autres voies, comme l'éducation formelle. Pour ce groupe, la principale fonction éducative réside dans le fait que les séries génèrent une opinion sur l'histoire et conduisent à prendre position au sujet de ce qu'elles représentent⁴⁸.

Je trouve ça assez cool, parce que j'ai étudié dans un collège subventionné [privé conventionné] dans lequel ils ne m'ont rien montré, ou vraiment peu de l'histoire du Chili, le coup d'État c'était comme un coup de pinceau. Et si ma maman n'avait pas voulu me parler de ça, je n'aurais rien appris, et si tu n'es pas autodidacte, tu ne sais rien de ce qui se passe, donc c'est quelque chose d'important⁴⁹. (Femme, études techniques)

44 Ce groupe valorise ces productions télévisées parce que chacune a abordé des affaires qui n'avaient pas été traitées à la télévision sous ce format, ce qui a rendu ces séries nouvelles et innovatrices. Cette génération propose aussi une vision critique du traitement des thématiques ainsi que de l'évolution du scénario et de l'intrigue. La critique vise la transformation du récit sur la base des contenus spécifiques de la vie des personnages, qui convertissent l'histoire en mélodrame ou font perdre de l'importance au contexte dans lequel l'intrigue se situe. De toute manière, ils reconnaissent que la production doit utiliser des recours comme le mélodrame pour atteindre une certaine massivité, et traiter les aspects politiques et la critique sociale avec plus de modération. Ils comprennent que recourir aux émotions aide à ce que ceux qui ont des difficultés à parler sur ce moment de l'histoire puissent le faire. En ce sens, ils comprennent l'évolution du scénario, bien qu'elle ne leur paraisse pas nécessairement appropriée. Ces commentaires révèlent la connaissance que ce type de publics a du format de la fiction télévisée : ils manient les codes et les stratégies avec lesquels celui-ci se développe et, en même temps, reconnaissent qu'il peut s'avérer utile et efficace pour aborder des sujets socialement conflictuels.

6. Conclusion

45 Les « lectures » des séries télévisées réalisées par ces trois groupes générationnels mettent en évidence que l'expérience préalable est en lien avec le type de relation établie par chaque tranche d'âge avec celles-ci. L'expérience antérieure, qui est déterminée par un contexte social et politique spécifique tout comme la perspective que l'on a de ces expériences.

- 46 Sur la question de la représentation du passé récent, le visionnage des séries se vit, pour la génération qui a vécu le coup d'État, comme un prétexte dans le but de se souvenir. Chaque personne a construit sa propre lecture et interprétation de ce passé et c'est celle-ci qui prédomine. Elle est basée sur leurs expériences, et pour cette raison, elle est pratiquement inamovible. C'est la série qui s'accommode de leurs souvenirs. La génération qui a grandi en dictature a une expérience vitale et diffuse de l'époque. Par conséquent, les séries leur offrent un cadre d'interprétation de l'époque assez vraisemblable, grâce auquel ils peuvent organiser et donner sens à leurs propres souvenirs. La génération la plus jeune compte sur de l'information sur le passé récent médiatisée ou qui ont recours à des « passeurs », et qui est construite par fragments. Pour cette raison, ils confrontent le récit proposé par les séries aux narrations issues de diverses sources – familiales, institutionnelles, universitaires, entre autres – qui articulent une mémoire sociale-familiale avec les contenus exposés dans la fiction. À partir de là, ils construisent leur propre point de vue.
- 47 Sur les apprentissages de chaque groupe, nous observons que, malgré quelques résistances, pour la génération qui a vécu le coup d'État, les séries permettent d'apprécier avec une certaine perspective ce vécu, bien que cela ne signifie pas nécessairement être d'accord. Elles autorisent à dialoguer avec d'autres groupes à ce sujet, surtout avec leurs filles et leurs fils. En ce sens, les séries sont un prétexte pour parler de ce qui est arrivé. Pour ceux qui ont grandi en dictature, la représentation du passé que l'on trouve dans les séries permet de se connecter affectivement avec l'époque et trouver une place dans ce passé, de reconnaître leurs égaux et partager avec eux leurs expériences. Ainsi, les séries sont une ressource de formation identitaire collective. Pour le public juvénile, la fiction permet d'avoir de l'empathie avec les expériences incarnées par les personnages mais aussi de confirmer et d'approfondir les informations qu'ils possèdent préalablement sur la période. Leur apprentissage a une racine émotionnelle liée à l'expérience de leurs parents, qui complète le besoin d'avoir plus d'antécédents au sujet d'une période passée sous silence au niveau familial et social – opinion publique, éducation formelle –. Cependant, comme nous l'avons signalé, ce que ce public met en évidence de la fonction éducative des productions télévisées réside dans leur capacité à générer une conversation sociale, et dans le fait qu'elles poussent – et d'une certaine façon, qu'elles obligent – à élaborer une opinion et définir une posture sur l'époque et sur ce qui s'est passé à ce moment-là, principalement sur la relation aux violations des droits de l'Homme.
- 48 Pour comprendre ces séries comme des espaces éducatifs, il est nécessaire d'assumer que l'apprentissage, et la réflexion associée, ont lieu dans des instances formelles et informelles. Une école représente un espace institutionnalisé et le programme scolaire est l'expression de cette schématisation des contenus. La télévision correspond alors à un espace éducationnel non institutionnalisé, dont on s'est méfié en permanence car il endommagerait les apprentissages ou déformerait la réalité, comme l'affirme la théorie de la culture⁵⁰. Néanmoins, comme on le montre dans cette recherche, la télévision fournit aussi des possibilités de socialisation et de transmission culturelle. On remarque dans ce cas le fait que les contenus abordés soient socialement conflictuels et que, durant longtemps, ils n'ont pas été abordés de façon télévisuelle, sauf à des dates commémoratives et au travers de formats de non-fiction orientés vers les audiences massives du *prime-time*.

- 49 De cette façon, la culture populaire, la télévision et plus spécialement les séries télévisées possèdent une fonction éducative et une « puissante force pédagogique⁵¹ » pour aborder des thèmes socialement conflictuels – comme cela a été le cas des séries qui traitent de la pédophilie, de l'homophobie et de l'inégalité sociale –, force qui s'exprime dans la production de narrations, d'images et de cadres d'interprétation qui permettent aux personnes de s'observer elles-mêmes dans leur relation aux autres, le tout dans un contexte situé. En même temps, elles réveillent et génèrent une discussion sociale, et interpellent le public depuis sa propre expérience. Tout cela provoque l'attractivité de ces productions, ce qui est mis en évidence dans ce travail.

NOTES

1. Umberto Eco, « Televisión. La transparencia perdida », in *La Estrategia de la ilusión*, Barcelona, Debolsillo, 2015 ; Francesco Casetti et Roger Odin, « De la paléo à la néo-télévisión », *Communications*, n°51, 1990, p. 10-24.
2. Ignacio Ramonet (Ed.), *La Post-televisión: multimedia, internet y globalización económica*, Barcelona, Icaria, 2002.
3. Mario Carlón, *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*, Buenos Aires, La Crujía, 2006.
4. Carlos Scolari, « Hacia la hipertelevisión. Los primeros síntomas de una configuración del dispositivo televisivo », *Diálogos de la comunicación*, n°77, 2008, p. 1-9.
5. Concepción Cascajosa, « Hablando de series », in *La Cultura de las series*, Barcelona, Laertes, 2016, p. 11-30.
6. Des séries comme *The Sopranos* (HBO, 1999-2007) ; *The West Wing* (NBC, 1999-2006) ; *Six Feet Under* (HBO, 2001-2005) ; *The Wire* (HBO, 2002-2008) ; *Deadwood* (HBO, 2004-2006) ; *Lost* (ABC, 2004-2010) ; *Mad Men* (AMC, 2007-2015) ; *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013).
7. Concepción Cascajosa, « La nueva edad dorada de la televisión norteamericana », *Secuencias : Revista de historia de cine*, n°29, 2009, p. 7-31.
8. Valerio Fuenzalida et Pablo Julio, « Tendencias en ficción televisiva », *Obitel Chile, Cuadernos de información*, n°20, 2007, p. 98-115.
9. L'équivalent du Conseil supérieur de l'audiovisuel français (CSA), malgré des attributions différentes.
10. Javier Mateos-Pérez, Gloria Ochoa et Andrea Valdivia, « La historia reciente de Chile en tres series de ficción televisiva. Un análisis temático y audiovisual », *Anàlisi*, 57, 2017, p. 15-28.
11. Nom qu'a reçu un groupe d'extermination de l'armée du Chili dirigé par le général Sergio Arellano Stark qui, sur les ordres de Pinochet, a parcouru le pays durant 1973 avec la mission « d'accélérer et réviser les processus de personnes détenues après le coup d'Etat ». L'opération s'est conclue par l'assassinat et la disparition d'au moins 97 prisonniers politiques. Voir : Jorge Escalante, *La misión era matar : el juicio a la caravana Pinochet-Arellano*, Santiago, Lom, 2000.
12. Javier Mateos-Pérez et Gloria Ochoa, « El fenómeno de las series de televisión chilena en el siglo XXI: nuevas narrativas al servicio de la historia reciente », *Nuevos escenarios de la comunicación : retos y convergencias*, Quito, Pontificia Universidad Católica de Ecuador (sous presse).

13. Eliseo Verón, *La Semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Buenos Aires, Gedisa, 1987.
14. Valerio Fuenzalida, « Reconceptualización de la entretención ficcional televisiva », *Fronteiras-estudos midiáticos*, vol. 9, n°1, 2007, p. 12-22.
15. Charo Lacalle, *El Espectador televisivo. Los programas de entretenimiento*, Barcelona, Gedisa, 2001.
16. Ana María Castillo, Nuria Simelio et María Jesús Ruiz, « La reconstrucción del pasado reciente a través de la narrativa televisiva. Estudio comparativo de los casos de Chile y España », *Revista Comunicación*, vol. 10, 1, 2012, p. 666-681.
17. Marian Schlotterbeck, « Actos televisados: el Chile de la dictadura visto por el Chile del bicentenario », *A contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*, vol. 1, n°12, 2014, p. 136-157.
18. Lorena Antezana, *Las Imágenes de la discordia. La dictadura chilena en series televisivas de ficción*, Buenos Aires, Clacso, 2015.
19. Javier Mateos-Pérez et Gloria Ochoa, « Contenido y representación de género en tres series de televisión chilenas de ficción (2008-2014) », *Cuadernos.info*, n°39, 2016, p. 55-66.
20. Camila Cárdenas, « ¿Cómo es representado el pasado reciente chileno en dos modos semióticos ? Reconstrucción de la memoria en Historia del siglo xx chileno y Los archivos del Cardenal », *Revista Comunicación*, n°10, 2012, p. 653-665.
21. Lorena Antezana et Javier Mateos-Pérez, « Construcción de memoria: la dictadura a través de la ficción televisiva en Chile (2011) », *Historia Crítica*, n°66, 2017, p. 109-128.
22. Miguel Alejandro Chamorro, « Tratamiento del recuerdo en las plataformas digitales como efecto del visionado de series de ficción históricas. El caso de España y Chile en la pantalla visual y digital », in *Nuevos modelos mediáticos: diversidad, usuarios y ventanas*, éd. M. Francés, et G. Orozco, Madrid, Síntesis, 2016.
23. Javier Mateos-Pérez et Gloria Ochoa (éd.), *Chile en las series de televisión. Los 80, Los archivos del Cardenal y El reemplazante*, Santiago du Chili, Ril Editores, 2019.
24. Bernardo Amigo, María Bravo y Francisco Osorio, « Telenovela, recepción y debate social », *Cuadernos.info*, n°35, 2014, p. 135-145.
25. Valerio Fuenzalida et Pablo Julio, *op. cit.*, p. 98-115.
26. Patrick Charaudeau, *Les médias et l'information. L'impossible transparence du discours*, Bruxelles, Institut national de l'audiovisuel/ Éditions De Boeck Université, 2005.
27. Stuart Hall, « Codificar/Decodificar », in *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies*, Londres, Hutchinson, Silvia Delfino, trad., 1980, p. 129-139.
28. Joan Ferrés, « Desafíos para la educación mediática de los adolescentes », in *En clave adolescente. Referentes, prácticas y hábitos de consumo audiovisual*, éd. Lorena Antezana et Pablo Andrada, Santiago, 2018, p. 111-118.
29. Jan Jagodzinski, « Pedagogy in the public realm : Affective diagrams of thinking feeling in the X-Men and beyond », in *Problematizing public pedagogy*, éd. Jennifer A. Sandlin, Brian D. Schultz, Jake Burdick, New York, Routledge, 2014, p. 65-75.
30. William Schubert, « Outside curricula and public pedagogy », in *Handbook of public pedagogy. Education and learning beyond schooling*, éd. Jennifer A. Sandlin, Brian D. Schultz, Jake Burdick, New York, Routledge, 1980, p. 10-19.
31. « El NO, no me gustó mucho, no me gustaban los actores, me gustó así recordarla, pero la película misma no me gustó, [...] pero me acuerdo claramente cómo se fue gestando toda esa campaña ».
32. La période connue comme « la transition à la démocratie », qui s'est initiée avec le triomphe du Non au plébiscite et la réalisation des élections de 1989, fut à la charge de la *Concertación de Partidos por la Democracia* (Concertation des partis pour la démocratie ; gauche, centre-gauche et centre) entre 1990 et 2010, avec les présidents Patricio Aylwin, Eduardo Frei, Ricardo Lagos et le premier gouvernement de Michelle Bachelet.
33. « Se muestra una serie de cosas que le pasó a gente aquí en el país ».

34. « [...] obviamente que me la lloré toda, pero me trajo esa escena el dolor de la mujer, el dolor de la madre y bueno de todos y lo que significa tener un familiar así: desaparición y de muerte ».
35. « Omiten a un sector, entonces es una historia mutilada ».
36. « Efectivamente va enfocado a un solo lado ».
37. « (Vi las series) por un tema de nostalgia de la época, pero no de recuerdos idealizados, sino de tratar de ver cómo eran realmente esos años y la diferencia de cómo se vivía en Chile versus como yo los recuerdo ».
38. La notion de démocratie protégée renvoie aux enclaves autoritaires qui ont été négociées par la dictature de Pinochet pour maintenir un certain contrôle sur le processus de transition vers la démocratie. Parmi ces enclaves autoritaires, on trouvait les sénateurs désignés, les hauts quorums pour adopter les certaines lois, le maintien des commandants en chef des Forces armées, entre autres. Concept utilisé par Felipe Portales, *Chile: Una democracia tutelada*, Santiago du Chili, Sudamericana, 2000.
39. Marianne Hirsh, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Nueva York, Columbia University Press, 2012.
40. Richard Crownshaw, « Los límites de la transferencia: Teorías de la memoria y la fotografía en W. G. Sebald's Austerlitz », in *Mediation, remediation, and the dynamics of cultural memory*, éd. Astrid Erll, Ann Rigney, Berlin, Walter de Gruyter, 2009, p. 67-90.
41. « Antes de Los 80 y después con *Ecos del Desierto* y *Los archivos del Cardenal* y todas estas series sobre la dictadura, como que yo todavía tenía en la cabeza que hablar de dictadura era como una especie de secreto a voces ».
42. Gloria Ochoa et Andrea Valdivia, « Contexto socio-político y abordaje de la historia reciente en la ficción televisiva » in *Chile en las series de televisión*, op. cit., p. 21-42 ; et Gloria Ochoa « Los archivos del Cardenal: esto no es ficción », in *Ibid.*, p. 87-108.
43. Gloria Ochoa, « La mirada de la audiencia juvenil », in *Chile en las series de televisión*, *Ibid.*, p. 227-254.
44. *Ibid.*
45. Le Vicariat de la solidarité (Vicaría de la Solidaridad) est un organisme de l'Église catholique du Chili, promu par le cardinal Raúl Silva Henríquez qui a fonctionné entre 1976 et 1996 pour prêter une assistance juridique et sociale aux victimes de la dictature militaire.
46. Gloria Ochoa, « La mirada de la audiencia juvenil », op. cit.
47. *Ibid.*
48. *Ibid.*
49. « Me parece así, como *bakan*, porque yo estudié en un colegio subvencionado en el cual me pasaron, nada, o muy poca historia de Chile, el Golpe fue como una pincelada. Y si mi mamá no hubiese querido hablarme de eso, tampoco habría aprendido nada, y si no es autodidacta, tú no sabías nada de lo que pasa, entonces es algo importante ».
50. Jennings Bryant, Susan Thompson, Bruce W. Finklea, *Fundamentals of media effects*, Long Grove, IL, Waveland Press, 2013.
51. Henry Giroux, « Cultural studies, public pedagogy, and the responsibility of intellectuals », *Communication and Critical/Cultural Studies*, vol. 1, n°1, 2004, p. 62 [p. 59-79].

RÉSUMÉS

Durant la première décennie du XXI^e siècle, la télévision chilienne a expérimenté une augmentation notable de la production et la diffusion de séries télévisées de fiction. Ces produits audiovisuels sont récurrents dans la programmation télévisée de la période. Ils sont programmés à des horaires de grande écoute et ont reçu des critiques positives du public et de l'industrie. Les fictions ayant une forte audience et celles qui ont suscité le plus de débat social, ont construit leurs arguments en s'appuyant sur l'histoire récente du pays. Des titres comme *Los archivos del Cardenal*, *Los 80*, *Ecos del desierto* et *No, la serie* s'intéressent à une période controversée et marquante pour l'actuelle société chilienne : la dictature civilo-militaire imposée en septembre 1973.

La recherche présentée ici poursuit l'objectif d'analyser la représentation historique que construisent, dans ces récits, différentes générations de spectateurs et de spectatrices : celle qui a vécu le coup d'État, celle qui a grandi sous la dictature, celle qui a grandi en démocratie ; et la fonction éducative qu'elles reconnaissent à ces séries. Tout cela, en considérant que la dictature et son action répressive ont été des thèmes complexes à traiter dans l'éducation nationale et, jusqu'à très récemment, des sujets difficiles à aborder dans les échanges sociaux ordinaires. Si l'on prend en compte que la consommation télévisuelle est le loisir auquel les Chiliens et les Chiliennes dédient le plus de temps, ce texte pose la question de la valorisation de la fonction éducative des séries qui ont travaillé la représentation de l'histoire récente du pays, et ont contribué à la construction d'un imaginaire national sur cette période.

During the first decade of the twenty-first century, Chilean television experienced a notable increase in the production and broadcasting of fictional television series. These audiovisual products are recurrent in the television programming of the period. They are programmed at prime time and have received positive reviews from the public and the industry. The dramas with the largest audiences and those that have generated the most social debate have built their arguments on the country's recent history. Titles such as *Los archivos del Cardenal*, *Los 80*, *Ecos del desierto* and *No, the series* focus on a controversial and significant period for present-day Chilean society : the civil-military dictatorship imposed in September 1973.

The research presented here aims to analyze the historical representation that different generations of spectators construct in these narratives : those who lived through the coup d'état, those who grew up under the dictatorship, those who grew up in democracy ; and the educational function that they recognize in these series. All this, considering that dictatorship and its repressive action have been complex themes to be dealt with in national education and, until very recently, difficult subjects to address in ordinary social exchanges. Taking into account that television consumption is the leisure activity to which Chileans devote the most time, this text raises the question of how to value the educational function of series that have worked on the representation of the country's recent history and contributed to the construction of a national imaginary about this period.

INDEX

Keywords : Chile, audiences, education, memory

Mots-clés : Chili, audience, éducation, mémoire

AUTEURS

JAVIER MATEOS-PÉREZ

Docteur en Communication sociale et Professeur associé de l'Université Complutense. javier.mateos@uva.es. Ses domaines de recherche s'inscrivent dans l'histoire de la communication sociale et sont orientés vers les domaines de la télévision et du cinéma. Quelques-unes de ses dernières publications : *Chile en las series de televisión* (RiL Editores, 2018) ; *Thinking about the televisión audiences : Entertainment and reconstruction in nature documentaries* » (*European Journal of Communication*, 2013) ; « Contenido y representación de género en tres series de televisión chilenas de ficción » (*Cuadernos.info*, 2016) ; « El cine durante la primera competencia televisiva española (1990-1994) » (*Signo y pensamiento*, 2015).

Doctor in Social Communication and Professor in the University of Complutense. javier.mateos@uva.es. His research lines lie within the history of social communication and are oriented to the field of television and cinema. Some of his latest publications are the book *Chile in television series* (RiL Editores, 2018), and the articles « Thinking about the television audiences : Entertainment and reconstruction in nature documentaries » in the *European Journal of Communication* ; « Content and gender representation in three Chilean fiction television series » in *Cuadernos.info* ; and « The cinema during the first Spanish television competition (1990-1994) » in *Signo y pensamiento*.

LORENA ANTEZANA BARRIOS

Docteure en Information et Communication, et Professeure associée de l'Institut de communication et d'images (ICEI) de l'Université du Chili. lantezana@uchile.cl. Les études visuelles forment le cœur de ses principales perspectives de recherche : caricature, photographie, cinéma et télévision. Elle est l'auteure de : « Entre espejos y máscaras : El rol del noticiero televisivo chileno en el espacio democrático actual » (*Comunicación y Medios*, Santiago, 2014) et *Las imágenes de la discordia. La dictadura chilena en producciones televisivas de ficción* (CLACSO, Buenos Aires, 2015). Avec Cristián Cabalin, elle la co-éditrice d'*Audiencias volátiles : televisión, ficción y educación* (Santiago, 2016).

Doctor in Information and Communication and associate professor in the Institute of Communication and Image at the University of Chile. lantezana@uchile.cl. Among her principal lines of research are visual studies : caricature, photography, film, and television. She is the author of : *Between mirrors and masks : The role of the Chilean television news in the current democratic space* (*Comunicación y Medios*, Santiago, 2014) and *Images of discord : The Chilean dictatorship in fiction television productions* (CLACSO, Buenos Aires, 2015). She also edited and co-wrote the book *Volatile Audiences : Television, Fiction, and Education* (Santiago, 2016) with Cristián Cabalin.

GLORIA OCHOA SOTOMAYOR

Anthropologue et diplômée du magistère en Gestion et Politiques publiques de l'Université du Chili. Co-auteure de divers articles scientifiques sur la mémoire et les droits de l'Homme, et des livres : *La persistencia de la memoria. Londres 38, un espacio de memorias en construcción* (Londres38, 2011) ; *Yo soy... Mujeres Familiares de Detenidos Desaparecidos y Ejecutados de Paine* (Germina, 2014) ; *Relatos con historia, testimonios de familiares de detenidos desaparecidos y ejecutados de Paine* (Germina, 2014) ; *Corporación Memorial Paine : 10 años por la verdad, la justicia y la memoria* (Germina, 2015) ; et *Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos y Ejecutados de Paine ¡¡¡Para que nunca más vuelva a ocurrir !!!* (Germina, 2018). Elle a co-édité avec Javier Mateos-Pérez l'ouvrage *Chile en las series de*

televisión (RiL Editores, 2018). Elle est enfin directrice de Germina, savoir pour l'action (gochoa@germina.cl/www.germina.cl).

Social Anthropologist with a Master's in Management and Public Policies from the University of Chile. Co-author of various academic articles on memory and human rights, and the books *The persistence of memory. London 38 : A space of memories under construction* (2011), *I am... Women family members of missing and executed detainees from Paine* (2014), *Storytelling : Testimonies of family members of disappeared and executed detainees from Paine* (2014), *Paine Memorial Corporation : 10 years for truth, justice, and memory* (2015), and *The Association of Family Members of Disappeared and Executed Detainees from Paine : So that it never happens again !!!* (2018). Director of Germina, knowledge for action (www.germina.cl).

CRISTIAN CABALIN

Docteur en Études des politiques éducationnelles de l'Université de l'Illinois à Urbana-Champaign (États-Unis), journaliste et diplômé du magistère en Anthropologie de l'Université du Chili et chercheur de la Faculté de Communications de l'Université Centrale du Chili. Ses domaines de recherche mettent en lien la communication et l'éducation, et plus particulièrement les Études culturelles en éducation et communication politique.

Doctor in Educational Policy Studies from the University of Illinois at Urbana-Champaign (USA), journalist, and has a Master's in Anthropology from the University of Chile. Assistant Professor in the Institute of Communication and Image at the University of Chile and researcher of the Faculty of Communications at the Central University of Chile. His research areas are related to communication and education, cultural studies in education, and political communication.