

## **La revue satirique *Humor* pendant la dernière dictature militaire en Argentine (1978-1983)**

« L'idée même d'une presse complaisante et subjective serait totalement contraire à nos intentions et à notre état d'esprit ». Cette déclaration<sup>1</sup> du général argentin Jorge Rafael Videla, devenu chef d'état le 24 mars 1976 à la suite du sixième coup d'état militaire qu'a connu le pays au XXème siècle, fut reproduite par le quotidien *Clarín*, le 13 mai de la même année. Le mois précédent, le 7 avril, un autre journal, *La Nación*, avait publié la note suivante : « La Société Interaméricaine de Presse (SIP) a été informée du fait qu'il n'existe aucune liberté de presse au Pérou, au Chili et au Brésil. Le rapport sur l'Argentine est moins pessimiste dans la mesure où le directeur du journal *El Día*, de La Plata, Raul Kraiselburd, a affirmé que la censure imposée par les militaires a été levée 48 heures après le coup d'état ». Comment expliquer alors, les multiples tentatives de censure, d'intimidation et d'interdiction que subit la revue satirique *Humor*<sup>2</sup> dès le moment de sa création en juin 1978 ?

Le contexte dans lequel travaillèrent les médias et notamment la presse graphique pendant la période dictatoriale en Argentine, de 1976 à 1983, fut lié d'entrée de jeu à l'idéologie militaire : le jour même de son arrivée au pouvoir, la Junte publia une liste de communiqués établissant les cadres du régime totalitaire naissant. Le communiqué n°19<sup>3</sup>, intentionnellement évasif et imprécis, faisait de la moindre production littéraire, de la moindre parution journalistique, du moindre travail graphique ou artistique... un suspect potentiel. S'établissait ainsi une censure culturelle et idéologique qui ne s'est pas terminée le 26 mars 1976, comme le prétendit Raul Kraiselburd. Les militaires au pouvoir installèrent et développèrent un

---

1 Déclaration réalisée au cours d'un entretien réalisé à Buenos Aires avec des représentants des grands journaux de l'époque, de la Capitale Fédérale et des provinces.

2 Le terme *humor* possède deux traductions : « humour » et « humeur ». C'est du premier terme que les créateurs de la revue ont voulu faire un titre (mais l'on peut supposer que le second leur aurait aussi bien correspondu).

3 Le communiqué n°19 est le suivant : « *« Nous informons la population de la résolution de la Junte des Commandants généraux : sera condamné à la réclusion à durée indéterminée, celui qui, par quelconque moyen, divulguera, diffusera ou propagera communiqués ou images provenant ou attribués à des associations illicites, à des personnes ou des groupes connus pour leurs activités subversives ou terroristes. Sera condamné à une peine allant jusqu'à dix ans de réclusion celui qui, par quelconque moyen, diffusera, divulguera ou propagera des nouvelles, des communiqués ou des images ayant pour but de perturber, porter préjudice ou se moquer des activités des Forces Armées, de sécurité ou policiales. »*

appareil systématisé et planifié, et en se servant des structures politiques et administratives de l'Etat terroriste, mirent en pratique leur conception autoritaire de la culture, de la politique et de la philosophie. Pour prendre conscience de la situation réelle de la presse durant l'autoproclamé Processus de Réorganisation Nationale<sup>4</sup> (PRN), il est nécessaire de penser aux journalistes en exil, détenus et/ou assassinés, aux publications interdites, aux listes noires, au service de lecture préventive installé à la *Casa Rosada*<sup>5</sup>, aux medias complices et complaisants... Dans ce contexte agité et dramatique est né, en 1978, un nouveau produit éditorial, détonnant et novateur, concrétisation des aspirations de Andres Cascioli, directeur de la publication et auteur de la majorité des caricatures de couverture : la revue *Humor*.

L'objet de cette étude est la mise en relation de la publication satirique avec le contexte de l'époque et le système de censure culturelle, ainsi que la compréhension du rôle déterminant qu'a rempli la revue au cours des années de dictature qu'elle a traversées. En voulant à tout prix se différencier du conformisme prédominant au sein des rédactions des publications de l'époque, en établissant avec son public une relation de complicité et en faisant appel à de nombreux moyens graphiques et littéraires que nous allons détailler, *Humor* n'eut de cesse de lutter contre la censure imposée et les nombreuses interdictions. Il s'agit de comprendre comment son esprit général s'est peu à peu converti en un symbole de liberté de ton, de liberté d'expression, d'irrévérence et d'engagement en faveur des Droits de l'Homme et du retour à la démocratie en Argentine. Comment la revue est-elle devenue un élément fondamental pour une génération entière, en lui enseignant la pratique de l'esprit critique et en créant un espace unique à l'origine de nombreux mouvements artistiques et intellectuels ? Comment, enfin, s'est-elle convertie en porte-voix d'une certaine philosophie : rire pour lutter contre toutes les formes d'oppression ?

Plus qu'une simple revue, *Humor* est un phénomène qui a marqué les Argentins et son souvenir est très présent dans la société argentine contemporaine : l'insolence et la créativité d'un *Hara-Kiri*, avec le drame du contexte en plus...

L'histoire de l'Argentine contemporaine<sup>6</sup> est profondément marquée par une

---

4 En version originale, « *El Proceso de Reorganizacion Nacional* ».

5 Signifiant « Maison Rose », le terme est employé pour désigner le siège du pouvoir exécutif en Argentine, la maison du chef de l'Etat, située en face de la Place de Mai (*Plaza de Mayo*) à Buenos Aires

6 Voir notamment les ouvrages généraux ROMERO, Luis Alberto, *Breve historia contemporanea de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Economica, 2001, 332p. et ROUQUIE, Alain, *Pouvoir militaire et société politique en République argentine*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1978, 772 p.

omniprésence de la violence politique, depuis le premier coup d'état militaire en 1930 qui mit fin à la présidence du radical Hipolito Irigoyen et vit l'arrivée au pouvoir du général conservateur Uriburu. Tout au long du siècle se sont accumulées les crises de légitimité des différents régimes politiques et aucun groupe social n'est parvenu à s'imposer, si ce n'est par l'usage de la force. Alain Rouquié utilise notamment le concept d'hégémonie développé par Antonio Gramsci et l'applique à l'Histoire argentine, parlant d'hégémonie substitutive dans le cas des coups d'états militaires. La décennie des années 1970 fut marquée par une étape d'explosion de la violence politique, utilisée par l'Etat comme moyen de gouverner et par les organisations de lutte armée. Afin de comprendre comment est survenu le coup d'état du 24 mars 1976, il est nécessaire de penser aux années antérieures, qui ont connu des luttes répétées entre les groupes armés de guérilla (ERP, Montoneros) et les forces de l'état ; il est nécessaire de se rappeler les formes de répression et les méthodes illégales, déjà employées durant les gouvernements démocratiques ; la persécution idéologique ; la polarisation de la vie politique par le phénomène du Péronisme... La Triple A, l'Alliance Anti-communiste Argentine, eut un rôle déterminant dans les antécédents de la « guerre sale » (*guerra sucia*) menée par les militaires à partir de 1976 et fut à l'origine de plus de deux cents attentats, de beaucoup d'assassinats et d'enlèvements. Le composant psychologique fondamental de l'idéologie militaire est l'existence d'un « ennemi subversif » au sein même de la société, idée qui s'est peu à peu installée dans les esprits durant la première moitié de la décennie des années 1970. Profitant du sentiment de chaos et de désorganisation régnant dans les années 1974 et 1975 et de l'apparente incapacité du gouvernement démocratique à exercer sa tâche, les Forces Armées se sont érigées en un pouvoir nécessaire et salvateur et inaugurèrent le 24 mars 1976 le fameux « Processus de Réorganisation Nationale ». Les premiers membres de la Junte Militaire, dont la composition évolua au fil des années, étaient le Général Jorge Rafael Videla, premier président, l'Amiral Emilio Massera et le Brigadier Ramon Agosti. Le projet dictatorial était basé sur une transformation profonde de la société et une épuration ayant pour objectif l'élimination totale de toutes les formes d'opposition politique, sociale et culturelle. C'est dans ce contexte qu'est née *Humor*, en juillet 1978, pendant la Coupe du Monde de football et toute l'euphorie nationaliste qui s'en suivit. Cette période fut celle d'une réaffirmation des valeurs défendues par les militaires depuis 1976 et en même temps, celle d'une ouverture rendant possible les critiques vis-à-vis du régime en place. Les rédacteurs de la future *Humor* profitèrent donc du climat régnant pour faire paraître le premier numéro de la

revue. Celle-ci est donc tout à fait liée au contexte politique, économique et social de son époque. Il est important de prendre conscience d'un point encore polémique aujourd'hui en Argentine : la collaboration ouverte et volontaire de beaucoup de medias, qui se firent les porte-parole de l'Etat dictatorial et de son idéologie. Une grande partie des publications, parmi lesquelles figurent les noms des « grands » journaux argentins *Clarín*, *La Nación* ou *La Razon*, ne proposaient aucune analyse des faits, ne commentaient en aucune façon l'information qu'elles publiaient, se contentant de transmettre la propagande de l'état avec opacité, patriotisme et une certaine idée du nationalisme<sup>7</sup>. Nous avons donc envisagé la revue *Humor* comme un élément de contraste total avec la dimension majoritaire de collaboration, de soumission et de conformisme régnant dans les moyens de communication massifs de l'époque.

La citation suivante, de Landru, dessinateur et scénariste argentin, fondateur en 1957 de la revue critique et humoristique *Tia Vincenta*, définit sa conception de l'humour, conception qui peut être appliquée à *Humor* : « Pour ma part, je n'ai jamais cru en l'humour officiel. Je pense sincèrement que l'humour est nécessairement critique et s'il est officiel, il échoue. Je pourrais étendre encore plus cette réflexion et dire que tout journal officialiste échoue. Je ne fais pas de blagues en faveur ou contre, je fais des blagues sur les choses, reconnaissant l'intention critique comme une condition indispensable à leur efficacité<sup>8</sup>. » Quand le premier exemplaire de la revue *Humor* parut en 1978, il s'agissait alors de critiquer deux éléments majeurs de l'année : la Coupe du Monde et la politique économique de la dictature. La première couverture étalait le titre suivant : « Menotti de Hoz a dit « Le Mondial se fera coûte que coûte<sup>9</sup> » », faisant allusion au caractère aveugle et obstiné de la politique suivie par le ministre de l'Economie José Alfredo Martínez de Hoz et au sélectionneur de l'équipe argentine, Cesar Luis Menotti. La caricature représentait un être hybride présentant

---

7 En 1987, Rodolfo Braceli, poète, essayiste, cinéaste et journaliste argentin, proposait dans la revue *Plural* une analyse de la responsabilité sociale et de l'action des medias pendant la dictature : « *Les moyens de communication, le journaliste en tant que détenteur d'un office si élémentaire et décisif parmi beaucoup d'autres, devraient se sentir concernés par la crucialité de leur responsabilité. La grande majorité des medias et beaucoup de notables journalistes, ne se sont pas seulement soumis pour sauver leur peau, ils ont réellement passé du bon temps. Il n'ont pas été victimes. Ils n'ont pas non plus été innocents. Et dire qu'ils n'ont pas été innocents est un bel euphémisme pour dire qu'ils ont été, aussi, particulièrement coupables... Et il y a plus grave : la soumission sous le coup de l'épouvante est une chose, la gémflexion douceureuse, celle de la complicité, en est une autre. De cette dernière, il y eut beaucoup trop* ».

8 Eduardo Blaustein, Martín Zubieta, *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*, Buenos Aires, Colihue, 1998.

9 En espagnol dans le texte : « *Menotti de Hoz dijo : El Mundial se hace cueste lo que cueste* ».

les caractéristiques physiques des deux personnes visées. Dès la première parution, la revue a imposé son esprit et s'est intégrée directement dans la ligne de l'humour politique, en utilisant de manière combinée le texte et l'image, le titre et la caricature, afin de produire une critique sociale libérée et sans concession. Le dessinateur Miguel Repiso, plus connu sous le pseudonyme de Rep, proposa lui aussi son analyse du chemin idéologique de la revue, analyse qui nous a permis de nous questionner à propos des changements de politique au sein de la rédaction : « Le parcours de la revue *Humor* est accidenté ; je crois que tout s'est précipité avec le temps. Elle a en effet commencé comme une revue humoristique qui vint remplacer *Chaupinela*, avec un type d'humour plutôt traditionnel, mais avec le temps les circonstances l'ont fait évoluer et elle s'est transformée en une revue dont on se souvient aujourd'hui comme d'humour politique<sup>10</sup> ». En effet, sans modifier ses principes ni ses bases idéologiques, *Humor* vit le nombre de ses lecteurs augmenter considérablement et cette évolution lui conféra une certaine sécurité, lui permettant ainsi de publier des articles et des caricatures de plus en plus critiques. Les membres de la rédaction durent chercher des stratégies pour résister à la censure culturelle et aux interdictions de parution. Le premier exemple qui vient à l'esprit est le titre même : le fait de nommer la revue « humour » est une forme de protection vis-à-vis des militaires, ce choix permit d'affirmer que le contenu n'était « qu' » humour et qu'il fallait évidemment le lire et l'interpréter avec (beaucoup d') humour.

Le contenu de la revue, la composition de sa rédaction et son esprit ne sont pas le fruit du hasard et il est intéressant d'envisager les différentes expériences éditoriales antérieures liées à l'apparition de *Humor*. Quelques-uns des journalistes firent leurs débuts au sein de la rédaction de *Satiricon*, autre publication créée en 1972 sous la direction de Oskar Blotta et interdite deux ans plus tard : parmi eux figurent Fontanarrosa, Limura, Grondona White, Viuti... Blotta continua son aventure avec une autre revue, *El raton de Occidente*, qui dut elle aussi fermer ses portes. Andres Cascioli, qui avait été directeur artistique de *Satiricon* et collaborateur occasionnel de *El raton de Occidente*, eut par la suite l'idée de créer *Chaupinela*, qui parut pour la première fois dans les kiosques en novembre 1974. Participèrent, entre autres, Carlos Ulanovsky, Tomas Sanz, Jorge Guinzburg... L'expérience dura un an, jusqu'en novembre 1975, quand Andres Cascioli fut arrêté. *Satiricon* reparut en 1976, après avoir gagné un procès contre un décret d'interdiction de parution, mais le coup d'état militaire du mois de mars mit fin à l'expérience. Durant l'année 1977, les membres de la

---

10 Eduardo Blaustein, Martin Zubieta, 1998, *op.cit.*

rédaction se séparèrent et durent chercher d'autres occupations pour survivre et enfin, en 1978, naquit la nouvelle revue mensuelle *Humor*, dernier produit en date de la maison éditoriale *Ediciones de la Urraca*. Le directeur de rédaction était Andres Cascioli, à l'origine de l'initiative. L'équipe d'auteurs, journalistes, dessinateurs et humoristes varia beaucoup au fil du temps et s'enrichit de la collaboration occasionnelle de nombreux participants, mais avait un « noyau dur » composé principalement des noms et pseudonymes suivants : Aquiles Fabregat, Alicia Gallotti, Alberto Speratti, Fontanarrosa, Grondona White, Lawry, Sanyu, Crist, Limura, Liotta, Perez d'Elias... C'est ainsi que la revue *Humor*, dont le profil évolua beaucoup avec le temps, fit ses débuts. En effet, dans un premier temps, les thèmes centraux abordés étaient l'économie, la critique des medias officiels, le football... Durant la première année de parution, il n'y eut aucune intervention strictement politique, exception faite des colonnes signées par Juan Carlos Salamea sous le pseudonyme de *Acido Nitrico*. Au cours des années ultérieures s'incorporèrent de nouveaux thèmes et de nouvelles sections. En 1979, Gloria Guerrero commença à développer la thématique de la place des femmes dans la société et se consacra également au rock national, avec ses « *Paginas de Gloria*<sup>11</sup> » qui, de manière générale ouvrirent un nouvel espace dédié aux expressions de la « culture jeune » en Argentine. Se développèrent également les critiques de spectacles, les fameux reportages de Mona Moncalvillo, une section consacrée au sport menée par Sanz... La périodicité augmenta, les pages se firent plus nombreuses... La première année, la revue vendit 20 000 exemplaires, chiffre qui passa l'année suivante à 70 000. En parallèle à cette évolution qualitative et quantitative se sont aussi modifiés les thèmes abordés : les questions politiques devinrent dominantes, la rédaction commença à réclamer le retour de la démocratie, à exiger des nouvelles des « disparus », à dénoncer la corruption aux plus hauts niveaux de l'Etat, à donner la parole au fort antimilitarisme présent dans la société, à dénoncer les violations des Droits de l'Homme... *Humor* fut une des premières publications à aborder ce dernier thème et les membres de la rédaction s'engagèrent à maintes reprises, signant pétitions ou lettres ouvertes. Mona Moncalvillo publia une *interview* de Aldolfo Perez Esquivel, Prix Nobel de la Paix de l'année 1980. Au même moment, la revue commença à publier les nombreuses Bandes Dessinées qui firent son succès et contribuèrent à créer la « légende » *Humor*. La rédaction de *Humor* orienta également son action vers le champ proprement culturel. En effet, malgré la cruelle censure et la répression régnant à l'époque, les initiatives innovantes en matière de

---

11 La traduction est la suivante : « Les pages de Gloria ».

théâtre, de cinéma, de littérature, de peinture... étaient nombreuses. La revue proposait de les soutenir, de les défendre et d'en faire la promotion.

Face à la diversité des thèmes abordés par les articles de la revue et considérant leur ton de plus en plus critique et libéré au fur et à mesure des années, un problème nous apparaît : comment cela a-t-il été possible ? En tenant compte de la censure culturelle imposée par les militaires et de la répression que subit à maintes reprises la rédaction, comment *Humor* put-elle continuer à paraître ? Quelles solutions trouvèrent les rédacteurs et dessinateurs pour s'échapper de la « chappe de plomb » et publier ce qu'ils voulaient ? Chaque élément de la revue, que se soient les notes, les Bandes Dessinées, les *interview* ou les reportages..., remplissait une fonction et un rôle déterminés au sein de la lutte menée contre la censure et la répression.

L'un de ces éléments fut l'emploi, intelligent et très réfléchi, des excellentes caricatures de couvertures. Il est capital d'en comprendre l'impact et de réaliser leur capacité à rendre compte de l'évolution culturelle, sociale et politique du pays, en se servant d'un effet visuel fort et marquant et du pouvoir des images. Dans les pages de chaque exemplaire se développait une sorte de stratégie de défense et l'éditorial jouait un rôle prépondérant, en utilisant le lien entre texte et image. L'idée était d'utiliser l'éditorial comme une sorte de consigne destinée aux censeurs militaires, qui précisait comment lire, comprendre et interpréter « correctement » les caricatures. En effet, le rôle de l'éditorial au sein d'une publication est de permettre au directeur ou éditeur de celle-ci de prendre position à propos d'un ou plusieurs thème(s). Et dans le cas de *Humor*, il établissait presque à chaque fois une sorte d'éloignement avec le dessin de couverture, acide et direct. Cette prise de recul était bien évidemment destinée aux militaires et non aux lecteurs, qui étaient au courant de cette « stratégie ». Le texte illustre l'image, jouait un rôle tranquilisant, en atténuant le contenu de la couverture, en revenant -factivement- sur certaines prises de positions... Il est donc ici question de l'existence fondamentale d'un acteur à ne surtout pas oublier dans le cas d'une étude de publication : le lecteur. Le pouvoir et l'impact d'une revue comme *Humor* reposent en effet énormément sur la capacité d'interprétation et de décryptage du public.

Andres Cascioli, directeur de la publication, s'exprimait ainsi à propos du rôle des lecteurs et du soutien qu'ils apportèrent à la revue, quasiment trente ans après la sortie du premier numéro de *Humor* : « Nous n'étions plus seuls. On sentait le soutien décidé des

lecteurs<sup>12</sup> ». Ce soutien grandit avec le temps... Les ventes de la revue n'ont pas cessé d'augmenter tout au long de la période dictatoriale. Se développèrent de manière similaire et parallèle le nombre de pages, la périodicité et le nombre de lecteurs. Il nous paraît important d'insister sur les liens très forts construits entre d'une part, une revue dépendante du poids de son lectorat pour obtenir un petit espace de liberté dans un contexte dictatorial et d'autre part, les lecteurs eux-mêmes qui trouvaient dans les pages de *Humor* les critiques, les contestations, la liberté de ton, de style et de pensée qu'ils recherchaient et dont ils avaient besoin. S'établit une relation à double sens, une sorte de dépendance réciproque. L'espace ouvert à la culture, à l'émergence du phénomène *Rock*, aux productions indépendantes ou alternatives, fut attractif vis-à-vis des plus jeunes. Comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, dans les colonnes, les éditoriaux ou les notes, l'équipe de rédacteurs et dessinateurs dut en permanence faire très attention et s'exprimer de manière cachée, détournée, codée... Ce procédé impliquait un pacte, un accord tacite avec les lecteurs, complices de la revue. Les propos de Cascioli sont éloquents : « Cela signifie que nous étions dépendants des lecteurs et indépendants de toute autre forme de pouvoir <sup>13</sup> ». Au sein de la revue, les lecteurs avaient la possibilité de s'exprimer avec la section *Quema esas cartas*<sup>14</sup>. Cet outil est utilisé très souvent dans les journaux et revues pour ouvrir un espace de parole au public, lui permettant d'exprimer ses doutes, ses inquiétudes, ses incompréhensions, son soutien, ses envies, ses initiatives... La lecture des interventions de lecteurs reflète de manière générale l'état d'esprit de la partie de la société qui lisait *Humor*. Il faut cependant avoir bien en tête le fait que ceux qui écrivaient à la rédaction ne le faisaient pas simplement pour la féliciter. Les rédacteurs reçurent à de nombreuses reprises des critiques féroces, des menaces, des moqueries... Quelle qu'en soit l'utilisation, la création d'un tel espace ouvert permit de renforcer le lien entre la revue et son public. Il est intéressant de voir que le fait de publier la lettre d'une personne crée chez cette dernière un sentiment d'appartenance, de familiarité et de proximité avec la publication. Chaque lettre se voyait attribuer une courte réponse des rédacteurs : brève, ironique et très drôle dans la plupart des cas. Dans chaque parution, la rédaction choisissait une ou deux lettres qu'elle mettait en valeur en attribuant des catégories comme « *La cartita tontuela de la quicena*<sup>15</sup> »,

---

12 Andres Cascioli, *La revista Humor y la dictadura*, Buenos Aires, Musimundo, 2005. La citation originale est la suivante : « Ya no estabamos solos. Sentiamos el apoyo decidido apoyo de los lectores ».

13 Eduardo Blaustein, Martin Zubieta, 1998, *op.cit.*

14 « Brûle ces lettres! ».

15 « La petite lettre bête de la quinzaine »



« *La carta exigente de la quincena*<sup>16</sup> » ou encore « *La cartaza piola*<sup>17</sup> »... La revue se servit de cette rubrique pour s'exprimer de manière indirecte. Elle utilisait la parole des lecteurs (de certains lecteurs) et la faisait sienne, mais jamais clairement. A de nombreuses reprises, les points de vue exprimés dans les lettres, parfois fictives, étaient totalement partagés par la rédaction, mais celle-ci ne pouvait pas se les approprier directement en les publiant en son nom, sous peine d'être censurée. Il est important de signaler également le poids du soutien des lecteurs à chaque menace de censure, d'interdiction ou de limitation de la parution. Dans les lettres s'exprimait alors l'adhésion de nombreux secteurs de la société, adhésion à laquelle s'ajoutait un sentiment de reconnaissance de la part du public... Un autre élément nous apparaît très intéressant dans cette étude des moyens détournés utilisés par la rédaction afin d'exprimer son point de vue : la présence des Bandes Dessinées, auxquelles il a toujours été accordé une place importante. Certaines marquèrent les lecteurs, contribuèrent au prestige de *Humor* et sont encore aujourd'hui célèbres en Argentine. Parmi elles, on peut citer « *La puertitas del señor Lopez* » de Carlos Trillo et Horacio Altuna, « *Boogie el aceitoso* » de Fontanarrosa, « *Vida interior* » de Tabare, « *La clinica del Dr Cureta* » de Meiji, Ceo, Rep et Toul<sup>18</sup>... Paraissant plus souvent destinées à un public d'enfants que d'adultes, les BD dénonçaient de nombreuses caractéristiques de la société : situation politique, état de la société civile, système de santé, mesures économiques... Juan Sasturain, déjà cité auparavant, décrivait ainsi l'esprit de ces Bandes Dessinées : « Les BD de *Humor* dans ces années témoignaient, avec talent, de la manière dont on peut, armé d'un sourire intelligent et intransigent, continuer à danser à bord du Titanic en train de couler...<sup>19</sup> ». Enfin, les reportages réalisés par Mona Moncalvillo impliquaient, eux aussi, l'esprit critique du lecteur. La parole des personnes interrogées était utilisée par la rédaction pour exprimer sa propre position : il s'agissait d'artistes exilés, persécutés, interdits, mais aussi d'universitaires, d'hommes et femmes politiques... qui n'avaient aucun autre moyen de s'exprimer publiquement. Les critiques de la dictature présentes dans les *interviews* ne pouvaient pas être formulées de manière directe par la rédaction, par le biais d'un éditorial, dans les notes ou les colonnes de la revue, les thèmes de la répression étatique, de la persécution, de la censure, de la politique

---

16 « La lettre exigeante de la quinzaine »

17 « La lettre vraiment chouette »

18 Les titres mentionnés pourraient être traduits de la manière suivante : « Les petites portes de Monsieur Lopez », « Boogie le huileux », « Vie intérieure » et « La clinique du Docteur Cureta »... Cependant il convient de garder à l'esprit qu'une traduction comporte toujours le risque de perdre une partie du sens ou un jeu de mot.

19 Eduardo Blaustein, Martin Zubieta, 1998, *op.cit.*

économique ou des « disparitions » forcées étant très sensibles.

En 1982, s'amorçèrent quelques changements à différents niveaux : à l'intérieur même des pages de la revue et au sein de l'équipe de rédaction... Certains intellectuels et artistes de retour d'exil s'intégrèrent à la rédaction : c'est le cas par exemple de Osvaldo Bayer, écrivain, historien et journaliste, auteur de l'essai *Los vencedores de la Patagonia tragica*<sup>20</sup> et réalisateur du film qui s'en est inspiré, *La Patagonie rebelde*. Un nouveau projet vit le jour : la revue infantile *Humi*, dirigée par Laura Linares. Le principal événement de l'année 1982, du point de vue des dirigeants militaires, de celui de la société civile et au sein du monde du journalisme, fut « *la gesta de Malvinas* », le lancement de la Guerre des Malouines contre l'Angleterre, menée par le Général Galtieri. Cet événement, suivi du retour de la démocratie, eut un impact majeur sur l'évolution de *Humor*. Leopoldo Fortunado Galtieri prit en charge la direction de l'Etat dictatorial en 1981 et l'année suivante, lança la Guerre des Malouines avec comme objectif militaire la récupération des Iles et comme objectif politique celle du *Proceso*, pensant redonner au régime légitimité et consensus au sein de la société. Cette initiative eut un immense succès si l'on considère le soutien qu'elle remporta de toutes parts, sans distinction de classe sociale ni de milieu politique. L'opération de propagande politique fonctionna parfaitement, notamment vis-à-vis des médias. Un état d'esprit nationaliste, triomphaliste et patriote envahit le pays, état d'esprit suivi par la majorité des publications. La rédaction de *Humor*, elle aussi, apporta son soutien à l'initiative guerrière, ce qui lui valut par la suite de nombreuses critiques. Mais il est important de signaler que la revue fit également de cet événement le support de sa critique, notamment à propos des illusions étatiques et de l'isolement du pays. L'étude du pouvoir des caricatures, à laquelle nous nous consacrons par la suite, implique une analyse précise des couvertures publiées pendant le conflit. En avril 1982, *Humor* publia un éditorial sous le titre « *Nada se pierde. Las Malvinas, la Justicia y la Critica*<sup>21</sup> » dans lequel la rédaction exprimait son soutien à l'initiative mais réaffirmait également sa volonté de questionner les projets de la Junte militaire et rendait compte de ses critiques à propos d'un nationalisme aveugle poussé à l'extrême. La rédaction faisait donc la distinction entre le fait de soutenir le projet militaire de récupérer les Malouines et celui de soutenir la politique du gouvernement qu'elle critiquait depuis le début. Et qu'elle continua à

---

20 Osvaldo Bayer, *Los vencedores de la Patagonia tragica*, Buenos Aires, Grupo Editorial Planeta, 1980.

« Les vengeurs de la Patagonie tragique » est la traduction du titre de l'essai. Le film a été traduit « La Patagonie Rebelle ».

21 « Rien ne se perd. Les Malouines, la Justice et la Critique ».

critiquer. Une nouvelle vague de très forte censure submergea le pays au moment de la Guerre : il s'agissait de persuader la population que le pays était sur le point de gagner le conflit et qu'il ne subissait aucune défaite, les censeurs allant jusqu'à interdire la diffusion radiophonique de chansons en anglais. La position paradoxale de *Humor* ne fut pas facile à soutenir mais la situation lui permit d'un autre côté d'élever ses critiques à un niveau jamais atteint auparavant. La défaite militaire fut synonyme de crise totale et inéluctable au sein des Forces Armées, laissant entrevoir la possibilité d'une ouverture politique. Dans les colonnes de *Humor*, il fut exigé. Les violations des Droits de l'Homme, les disparitions forcées et la répression illégale furent ouvertement dénoncées. Cette défaite, élément que la dictature ne put cacher comme elle le fit avec les supposés 30 000 corps des *desaparecidos*, mit en évidence l'échec du projet dictatorial. La fin de la Guerre des Malouines signifiait la fin du Processus de Réorganisation Nationale, mais durant la période de transition, les militaires tentèrent de s'assurer les meilleures conditions de retrait. Cette période ne signifia pas pour *Humor* une plus grande facilité à paraître en kiosque. Elle publia dans le numéro 94 un compte-rendu des menaces reçues. En janvier 1983, le numéro 97 de la publication fut interdit. Il avait pour titre « *La ley en patineta. A la justicia no le dan corte*<sup>22</sup> ». L'ordre de censure fut transmis tardivement et les éditeurs purent sauver cent mille exemplaires, vendus le jour même dans les boutiques voisines des kiosques et cachés par les propriétaires. Le numéro suivant fut un succès et se vendit à trois cent mille exemplaires : en couverture s'étaient les caricatures de trois militaires représentés sous la forme de singes, l'un aveugle, le second muet et le dernier sourd, sous le titre suivant : « *Prohibido mirar, hablar y escuchar*<sup>23</sup> ». Nous reviendrons sur cette représentation. L'accusation des censeurs se poursuivit sur base d'« apologie de la subversion » et les éditeurs furent conduits en procès. La ADEPA, Association des Entités Journalistiques Argentines, dénonça l'accusation, affirmant que celle-ci dépassait « les limites de légalité que devrait observer le gouvernement national en matière de liberté de presse et d'information, gouvernement qui de manière répétée sanctionne les moyens écrits de diffusion<sup>24</sup> ». Au même moment, le prestige et la reconnaissance au niveau international de la revue augmentèrent considérablement. *Humor* reçut le « Prix de la meilleure revue satirique du monde » en 1983, récompense délivrée à Forte dei Marmi en Italie. La cérémonie fut l'occasion d'une exposition de travaux de Cascioli,

---

22 « La loi en trottinette. Pas de répit pour la Justice ».

23 « Il est interdit de regarder, de parler et d'écouter ».

24 Eduardo Blaustein, Martin Zubieta, 1998, *op.cit.*

Grondona White, Izquierda Brown, Fortin, Tabare, Ceo, Horatius, Sanzol, Carlos Nine et Quino (ce dernier ne fut jamais un collaborateur de la revue mais partageait beaucoup d'éléments de sa ligne éditoriale et idéologique). A la suite de la défaite des Malouines, le discours combatif au sein des colonnes de la revue s'accroît : le style évolua, franchissant l'étape des dénonciations répétées pour s'orienter vers celle d'un ton agressif et exigeant des changements. Les militaires étaient tournés en ridicule : ils étaient représentés comme tentant de tirer le plus grand profit de la situation, laissant au pays une république incapable, malade et impotente. La rédaction critiqua également la tentative de Emilio Massera, amiral en chef de la Marine de 1976 à 1978 et haut dignitaire du régime jusqu'à sa chute en 1983, de tirer son épingle du jeu en créant un « nouveau » parti politique, le *Partido de la Democracia Social*<sup>25</sup>. Le calendrier politique était alors décidé et les élections étaient prévues dans un avenir proche. La polarisation de la lutte électorale entre Raul Alfonsin, de l'Union Civique Radicale et Italo Luder, du Parti Justicialiste, généra une situation de division totale. La revue prit le parti de soutenir ouvertement le candidat radical, bien qu'au sein de la rédaction cohabitaient des péronistes, des intransigeants, des alfonsinistes et des partisans de la Gauche traditionnelle. Les dirigeants radicaux eux-mêmes ont reconnu postérieurement le rôle important qu'eut la revue dans l'apport du vote des plus jeunes électeurs. Mais ce soutien fit perdre beaucoup à *Humor*, critiquée pour s'être convertie en « revue officialiste ». Les ventes diminuèrent considérablement avec l'arrivée de la démocratie. Tomas Sanz, dans une *interview* accordée en juillet 2006 à un supplément du journal *Pagina/12*, donnait son explication à la chute des ventes de *Humor* à l'arrivée de la démocratie : « Quand on était tous contre les militaires, c'était une chose, mais quand s'est implantée la démocratie, c'en était une autre. Parce que les péronistes nous voyaient comme des gorilles<sup>26</sup>, les radicaux supposaient que notre devoir était de les accompagner dans leur gestion et les gens de gauche se rendirent compte qu'on ne l'était pas vraiment, de gauche... C'est ainsi que nous avons commencé à perdre nos lecteurs ». Et c'est ainsi qu'a commencé à se tourner la première page de l'histoire de la revue, celle de la naissance, en pleine période dictatoriale, d'une publication qui réussit à s'imposer comme un phénomène de première importance, un moyen de contestation massive, d'opposition, de revendication et un élément majeur dans la vie de ses lecteurs.

---

25 Le Parti de la Démocratie Sociale.

26 Le terme *gorilas* fut employé à l'origine pour désigner les militants nationalistes d'extrême droite à l'esprit revanchard et anti-démocratique, qui participèrent à la *Revolucion Libertadora* ou Révolution Libératrice, mouvement qui mit fin au gouvernement de Juan Domingo Peron en 1955.

« La caricature est une technique de dégradation dans laquelle se libère une agression. Afin d'atteindre ce but, elle fait appel à des métaphores végétales et animales<sup>27</sup> ». Cette explication, utilisée par le Français Bernard Tillier pour décrire la caricature politique en France de 1870 à 1914, est reproduite par Andrea Matallana. Il nous donne ainsi une analyse de la fonction d'une caricature, cette image chargée de sens qui exprime le point de vue de son auteur en exagérant, de manière positive ou négative, les caractéristiques psychologiques et physiques d'une personne ou d'une situation. La caricature a le pouvoir de désacraliser l'objet visé, conduisant à la perte d'autorité morale et de crédibilité et provoquant ainsi le rire. Cet effet de distorsion, bien souvent, conduit au ridicule. La caricature est donc un dessin comportant un sens, critiquant une situation en l'exagérant et jouant entre la dimension transparente (le dessin en lui-même) et l'idée cachée. La caricature politique, genre particulier, permet parfois au récepteur de se rapprocher de la critique, la faisant sienne. L'élément symbolique développe toute la puissance de son fonctionnement social au sein d'une caricature, en faisant intervenir quelques clés d'ordre socio-culturel. La caricature politique a pour objectif de représenter un « autre » -au sens symbolique du terme- et de faire prendre conscience de son caractère ordinaire quand, bien souvent, cet « autre » se présente comme exceptionnel ou doté de qualités particulières. Le caricaturiste, durant le régime autoritaire argentin, représente donc un danger important du point de vue des hommes politiques ou militaires souvent victimes de son coup de crayon, la caricature étant totalement liée à son contexte de production. Mais du fait de cette nature même, le caricaturiste peut également se convertir en un chroniqueur de son époque. Pour analyser et comprendre les effets créés par les caricatures de couverture de *Humor*, il convient de prendre conscience de ce pouvoir conféré par la société aux images : en effet, ces couvertures participèrent à de nombreuses luttes symboliques durant l'époque dictatoriale, époque caractérisée par un rejet autoritaire de certaines formes de représentation artistiques, littéraires, philosophiques ou journalistiques...

La revue *Humor* est apparue au mois de juin 1978, en plein moment d'euphorie liée à la Coupe du Monde de football. L'événement sportif a généré en Argentine un consensus impressionnant et une énorme adhésion populaire derrière le régime dictatorial, mais a également permis l'émergence d'un questionnement de la domination militaire, en partie grâce à une relative ouverture vers l'extérieur et à l'arrivée de nombreux étrangers en visite dans le pays. La première couverture touche à deux thèmes interdits, érigés en symboles par le régime

---

27 Andrea Matallana, *Humor y política. Un estudio comparativo de tres publicaciones de humor político*, Buenos Aires, EUDEBA, 1999, p. 22.

: le football et la politique économique. Le titre associé au dessin était le suivant : « *Menotti de Hoz dijo « El Mundial se hace, cueste lo que cueste »* » ou en français : « Menotti de Hoz a dit : le Mondial se fera coûte que coûte ». Ce titre fait référence à une double incohérence dénoncée par le dessin. Premièrement, l'association entre la caricature et son titre a pour but d'interpeller le lecteur à propos des conséquences catastrophiques des mesures économiques prises par le gouvernement et à propos de la volonté aveugle et obstinée de celui-ci de continuer dans la même direction. Il est également fait référence au choix d'organiser la Coupe du Monde dans un pays en pleine dictature militaire, pays dont les autorités font tout pour se montrer sous leur meilleur jour durant le temps de l'évènement sportif. Ce premier numéro de *Humor* a été interdit à la vente le jour même de sa sortie et son directeur, Andres Cascioli, dut défendre sa revue devant une commission de censeurs. La rédaction se rendit alors compte de l'existence de thèmes à éviter pour échapper à la censure. Les thèmes en question furent bien évidemment traités de manière récurrente, mais plus implicitement. La censure fit à nouveau son apparition lors de la parution du numéro 7 en décembre 1978. Lopez Rega, créateur d'une organisation paramilitaire d'extrême droite, l'Alliance Anti-communiste Argentine et exilé en Espagne depuis 1976, apparaissait caché dans la robe de la reine. Le numéro fut censuré et interdit à la vente le temps de la visite du Roi d'Espagne dans le pays.

À partir de ce moment, la rédaction de la revue commença à affirmer clairement son profil : par le biais des caricatures, les rédacteurs et surtout les dessinateurs avaient la ferme intention de déranger et de questionner les autorités exerçant le pouvoir politique. Le numéro 8, paru en janvier 1979, présentait pour la première fois en couverture la caricature d'un membre du gouvernement, le Ministre de l'économie José Alfredo Martínez de Hoz, et constituait une énorme provocation pour le régime. L'image représentant le ministre poursuivi par un requin, reproduisait l'affiche du film « *Tiburón II* » (« Requin II ») et était accompagnée du titre « *Inflación II* » (« Inflation II »). Une critique beaucoup plus directe cette fois, qui visait les mesures économiques prises par le gouvernement. En couverture du numéro 15, au mois de juillet de l'année 1979, Martínez de Hoz fut cette fois représenté vêtu comme un joueur de football, accompagné du titre « *Mundial de la Inflación* » (« Le Mondial de l'inflation »). Il était fréquent de la part des caricaturistes de *Humor* de ridiculiser directement le ministre, sa politique et également le gouvernement dans son ensemble. L'évènement sportif de 1978 permit, nous l'avons déjà évoqué, une légère ouverture à la

critique. Il convient également de remarquer que les dissensions internes à la Junte militaire en matière de politique et d'économie rendirent possible la relative liberté dont jouirent les membres de la rédaction de *Humor*, notamment à propos de sujets qui ne faisaient pas l'unanimité entre les dirigeants eux-même. L'ampleur de la critique proposée par la revue séduisit un public de plus en plus nombreux, qui se retrouvait dans les pages de *Humor*. Le numéro 24, paru en décembre de l'année 1979, fut le support de la première caricature de Jorge Rafael Videla publiée par la revue. Le président de la Junte militaire était représenté avec la bannière présidentielle, où il était écrit « *Industria Nacional* » (« Industrie Nationale »), il s'enfonçait dans la mer. Le titre de la caricature était le suivant : « *Contra las pirañas de la importacion* », ce qui signifie en français : « Contre les piranas de l'importation ». Il s'agit d'avantage d'une critique dirigée à l'encontre de la politique du gouvernement que d'une attaque personnelle contre le président. Mais le fait de représenter Videla constitue un grand pas. À partir de ce numéro s'est développée une stratégie très utilisée par la suite pour lutter contre la censure. En effet, l'éditorial reproduisait une conversation imaginaire entre les membres de la rédaction à propos de la couverture à publier : « *On doit la faire ou non cette première de couverture ?... Il faut qu'on le rende joli vous croyez? Ou moche? On parle du sens de l'humour de Videla là... Ca m'étonnerait qu'il fasse fermer une revue juste parce qu'une caricature ne lui plaît pas.*<sup>28</sup> » En utilisant ce moyen de défense vis-à-vis de la censure, la rédaction prévoit et anticipe l'interdiction, la rendant d'avance ridicule et outrancière. Cette stratégie est basée sur la création d'un lien entre texte et image, entre l'éditorial et la caricature. Très souvent étaient exprimées des idées très fortes en première de couverture par le biais du dessin, idées atténuées par la suite dans l'éditorial. Cette atténuation n'était pas destinée aux lecteurs, conscients du parti pris des rédacteurs et dessinateurs, mais bien aux autorités militaires. Il s'agissait de se protéger, en mettant bien souvent les dirigeants dans une position difficile. Les caricatures avaient de plus un pouvoir attractif indubitable et remplaçaient la critique textuelle, très difficile à formuler sans subir de terribles mesures répressives. Au mois de juillet 1980, le numéro 80 parut avec la première caricature du ministre de l'Intérieur en couverture, Harguindeguy, représenté comme un géant harcelé par les cris de deux journalistes argentines (Magdalena Ruiz Guinazu et Monica Mihanovich). Dans la partie éditoriale de la revue était de nouveau reproduite une conversation imaginaire à propos de la couverture : les membres de la rédaction y discutaient

---

28 *Humor*, n° 24, décembre 1979, p. 3.

du sens de l'humour et de la dérision du ministre ainsi que du fait de savoir s'il était possible ou non de le caricaturer... Un lien très fort s'instaure à nouveau entre les significations transmises par l'image et celles transmises par le texte. A la différence du titre en couverture, toujours très proche de la caricature et tout à fait lié au dessin, l'éditorial instaure une distance et met en avant, en le rejetant, l'effet connoté de l'image. Les éditoriaux sont destinés aux autorités responsables de la censure. Les lecteurs, eux, n'ont pas besoin d'une explication pour comprendre l'image. L'éditorial remplit la fonction, cruciale pour la rédaction, de réduire le sens de la caricature et de l'orienter dans une direction plus acceptable pour le régime dictatorial.

Les caricaturistes s'attaquèrent également aux destructions et interdictions imposées par le gouvernement dans le domaine culturel. En effet, dans le numéro 42, la couverture représentait trois vedettes du théâtre, Isabel Sarli, Moria Casan et Susana Traverso, toutes dénudées et couvertes de ces fameux petits carrés noirs ayant pour but de couvrir les « parties impudiques » des corps des actrices. La critique est, cette fois, adressée à l'excès de conformisme en matière de production artistique et aux mesures de censure imposées dans ce domaine. Le numéro suivant, datant de septembre 1980, représentait sur la couverture une caricature de Roberto Eduardo Viola, successeur de Jorge Rafael Videla à la présidence du pays, ayant en main les trois cartes gagnantes au truco (l'as, le trois et le sept de l'épée, l'épée étant l'une des quatre couleurs au truco). Le truco est un jeu de cartes d'origine espagnole, très répandu dans la culture populaire latino-américaine et particulièrement en Argentine. C'est un jeu basé sur le mensonge dans lequel les échanges de paroles sont souvent destinés à tromper l'adversaire. Le mois suivant, en octobre 1980, la caricature de couverture est consacrée au Prix Nobel de la Paix decerné à Adolfo Perez Esquivel, artiste argentin reconnu pour son engagement en faveur des Droits de l'Homme. Le thème de la succession à la tête du pays fut abordé de nouveau par la caricature du numéro 49, paru en janvier 1981. Le dessin représentait deux bébés, en couches-culottes, avec les visages de Viola et Videla. Viola portait la banderole présidentielle de l'année 1981, Videla celle de 1980. Le titre de la caricature était le suivant : « *Nene malo ! Rompe presupuesto mioooooo!* » ou en français « Méchant bébé ! Il casse mon budgeeeeeeet ». Cette caricature dénonce et rend ridicules les divisions internes aux Forces Armées, ainsi que les difficultés rencontrées au moment de la passation de pouvoir. Au mois d'octobre 1981, une caricature représenta de nouveau Harguindeguy. Pour comprendre le dessin, il est indispensable de le resituer dans son contexte. Alors qu'il était



vaguement question de dialogue avec tous les acteurs sociaux du pays, Harguindeguy avait insinué que le gouvernement militaire resterait en fonction jusqu'à ce que la Junte le décide. En réponse, un homme politique du Parti Radical avait commenté que l'ex-ministre de l'Intérieur était un « petit gros espiègle » (« *gordito travieso* »). Les dessinateurs de *Humor* se servirent de la situation : Harguindeguy fut caricaturé en veste de militaire mais également vêtu d'un short, une fronde dans une main et une hache dans l'autre. Avec ce numéro apparaît une seconde stratégie de protection utilisée par les membres de la rédaction, stratégie fondée sur l'utilisation de la parole des autres. Ainsi la rédaction évitait les mesures de censure systématiques.

En décembre 1981, au moment où Viola passa le pouvoir à Galtieri, le numéro 73 parut avec en couverture la caricature célèbre dont nous avons déjà parlé. Il s'agit du « naufrage du *Proceso* », représentant la plupart des membres du gouvernement, militaires et civils, dans un paquebot en train de couler. On peut y voir entre autres Videla, Viola, Martinez de Hoz, Harguindeguy... Dans un canot, s'échappant du destin réservé aux membres du régime dictatorial, sont représentés Emilio Massera et Mirtha Legrand, actrice et présentatrice de télévision de l'époque. La situation du gouvernement était alors difficile et les dénonciations du régime s'accumulaient. Le titre du dessin était celui-ci : « *El gobierno, nada* » ou « Le gouvernement, rien ». Les chercheurs en communication Mara Burkart et Lautaro Cossia ont présenté en 2007 à Mendoza une analyse très intéressante<sup>29</sup> de cette caricature de couverture. Les deux auteurs nous permettent de comprendre la relation entre la dimension « transitive » et la dimension « réflexive » du dessin. La caricature étudiée est le symbole par excellence de la crise du *Proceso de Reorganizacion Nacional*. Les auteurs font également le lien entre deux métaphores : le « naufrage » du projet dictatorial et le fait de « quitter le navire », d'abandonner un projet quand tout va mal. La caricature crée un effet d'éloignement avec certains concepts d'usage commun et permet une resignification par le biais du dessin. La crise traverse tous les niveaux du régime et concerne tous ses membres, sauf Emilio Massera qui fuit le navire pour créer une nouvelle force politique. La société dans son ensemble est également présente dans ce dessin, sous la forme d'une mer agitée et menaçante. Cette couverture annonce, selon Lautario Cossia et Mara Burkart, grâce à l'usage subtil du jeu métaphorique et à une maîtrise totale de l'art de la caricature, l'imminent et inévitable naufrage du régime dictatorial.

---

29 Mara Burkart, Lautaro Cossia, « El naufragio del Proceso : Representacion politica de la dictadura en la revista *Humor* registrado (1982) », Mendoza, 2007, 13 p.



*Humor*, número 73, décembre 1981

Le remplacement de Roberto Eduardo Viola par Leopoldo Fortunado Galtieri à la fin de l'année 1981, signifia un retour en force des secteurs « durs » de l'Armée argentine. La tâche qui incombait au nouveau chef de l'Etat n'était autre que celle de remettre sur pieds le régime et de relancer le *Proceso de Reorganizacion Nacional*. Face aux incertitudes des autorités militaires, la rédaction de *Humor* gagnait en assurance et se permettait d'aller chaque fois un peu plus loin dans la critique. Le général Galtieri lança le pays dans l'aventure de la Guerre des Malouines, contre l'Angleterre, afin de redonner de la force au régime et accessoirement, de récupérer les îles. La déclaration de guerre date du 2 avril 1982. Le 10 avril, plus de 100 000 personnes se rassemblèrent sur la Place de Mai (*Plaza de Mayo*) pour manifester leur soutien à la guerre. Ce nationalisme exacerbé n'échappa pas à la critique des rédacteurs et dessinateurs de *Humor*. La couverture du numéro 81, paru en mai 1982, représentait le chancelier argentin Nicanor Costa Mendez, en mari trompé découvrant dans le lit conjugal Margaret Thatcher avec Alexander Haig, secrétaire d'Etat des Etats-Unis

d'Amérique. Le mois suivant, la couverture du numéro 84 montrait le même Costa Mendez, réalisant cette fois que la guerre ne se menait pas seulement contre l'Angleterre car cette dernière avait de nombreux alliés : Isabelle II d'Espagne, Ronald Reagan et Augusto Pinochet. Le dessin se moquait ouvertement de l'état d'isolement total des autorités argentines durant le conflit. Quand l'Argentine dut accepter sa défaite, le 14 juin 1982, le pays prit conscience du fait que la fin de la Guerre signifiait également la fin du régime dictatorial. Mais les autorités militaires s'accordèrent un an de plus pour quitter la tête du pays et le général Reynado Bignone assumait la présidence de la nation. La revue subit à nouveau de nombreuses menaces et mesures de censure. Le numéro 97, paru en janvier 1983, fut interdit. La couverture titrait « *La ley en patineta. A la justicia no le dan corte* » (« La loi en trottinette. Pas de répit pour la justice ») et la caricature représentait Cristino Nicolaidis, membre de la Junte militaire, à côté d'une personnification de la justice vacillant sur une trottinette. Nous l'avons déjà vu antérieurement, ce numéro fut interdit à la vente mais quand l'ordre de censure arriva jusqu'aux éditeurs, de nombreux numéros étaient déjà imprimés et furent vendus clandestinement dans les boutiques voisines des kiosques à journaux. Le numéro suivant se vendit à 300 000 exemplaires. Il présentait en couverture la fameuse caricature des trois singes aux attributs militaires avec le titre suivant : « *Prohibido mirar, hablar y escuchar* », ou « Il est interdit de regarder, de parler et d'écouter ». Durant toute l'année 1983, les caricatures abordèrent le thème du départ des militaires et critiquèrent leur intention de rester le plus longtemps possible à la tête du pays et de s'assurer les meilleures conditions de sortie. En juin, le numéro 107, à l'approche des élections, présentait en couverture une caricature de la démocratie que proposaient au pays les militaires sur le départ : une femme obèse, très laide, en sueur et fatiguée de l'effort à accomplir. Dans le numéro suivant, en juillet 1983, il était question de l'initiative lancée en janvier par Emilio Massera, en campagne en vue des élections présidentielles prévues pour la fin de l'année : le Parti de la Démocratie Sociale (*Partido de la Democracia Social*). La caricature de couverture, intitulée « Sensation thermique! (La pointe de l'iceberg) » ou en version originale « *Sensacion termica! (La punta del iceberg)* », représentait un énorme iceberg composé des principaux dirigeants militaires depuis 1976 et émergeant hors de l'eau, la figure de Massera. Le message était clair : la rédaction de *Humor* voulait rafraîchir la mémoire des habitants du pays et leur rappeler que le nouveau parti de Massera n'était autre que la continuation de l'idéologie et de l'action des Forces Armées mises en oeuvre depuis le coup d'état.



***Humor*, número 108, juillet 1983**

Le 30 octobre 1983 eurent lieu les élections, remportées par le candidat de l'Union Civique Radicale, Raul Alfonsín. Le soutien que donnèrent ouvertement les membres de la rédaction à ce dernier fut à l'origine de nombreuses critiques, dont celle d'être passé du côté des publications « officialistes ».

À travers ce panel historique décrivant les caricatures publiées dans *Humor* et ayant marqué l'époque dictatoriale, le pouvoir conféré à ces images apparaît clairement. Sous le crayon des caricaturistes, les personnes au pouvoir, dirigeants militaires et ministres civils, se changèrent en personnages. Débordantes d'expressivité, de réalisme et d'engagement politique, les caricatures de *Humor* se sont peu à peu transformées en une « marque de fabrique » de la revue, exprimant de nombreux points de vue, créant la polémique et reflétant le climat et l'état d'esprit de l'époque. Chaque couverture parue en kiosque se faisait alors le porte-voix visuel de la revue, en faisant intervenir le regard complice du lecteur qui pouvait

en décrypter les codes et en comprendre le message. L'existence même des très nombreuses tentatives de censure prouve la force, le pouvoir et le caractère réaliste des caricatures de couverture.

Parmi les techniques utilisées par les caricaturistes, il en est une qu'il nous paraît intéressant de présenter plus en détail : l'« animalisation ». Cette technique a été utilisée par les caricaturistes argentins depuis le début du XIX<sup>ème</sup> siècle. À plusieurs reprises, à la suite de la fâcheuse représentation d'un homme politique par un dessinateur, la dénomination est restée. La revue *Tia Vicenta* fondée par Landru en 1957 a en effet immortalisé Arturo Illia, président de la Nation de 1963 à 1966, en tortue ; Alvaro Alsogaray, militaire, homme politique et économiste argentin, en porcelet et Juan Carlos Onganía, président *de facto* de l'Argentine de 1966 à 1970, en morse. Ce dernier décida d'ailleurs, par décret présidentiel, de suspendre la publication de la revue en question au moment de son arrivée au pouvoir en 1966. Les dessinateurs de *Humor* utilisèrent également cette technique fondée sur l'exagération de similarités physiques et le mélange corporel de l'humain et de l'animal. Jose Alfredo Martinez de Hoz, ministre de l'économie de 1976 à 1981, fut par exemple, dès les premières caricatures publiées par *Humor*, représenté sous les traits d'une chauve-souris. Selon leur aspect physique, les dirigeants militaires et civils du régime se voyaient caractérisés, à la suite de la parution d'une caricature, par une ressemblance, plus ou moins flagrante, avec tel ou tel animal. Généralement, la comparaison n'était pas très flatteuse : animaux féroces, très laids, réputés dans l'imaginaire populaire pour leur surnoiserie ou leur manque d'intelligence... Les caricaturistes cherchaient, en faisant preuve d'anthropomorphisme, des caractéristiques humaines chez certains animaux et par la suite, reproduisaient le schéma de manière inversée en faisant coïncider un personnage politique avec une représentation animale. Les personnes visées par les caricatures étaient totalement conscientes du pouvoir d'un tel usage et savaient pertinemment qu'une fois lancé, ce mécanisme peut difficilement s'arrêter. Le pouvoir social d'une caricature apparaît ici très clairement : le dessin peut, en utilisant une représentation qui lui est propre, imposer une vision d'un événement ou en l'occurrence, d'une personne, et faire en sorte qu'elle devienne d'usage courant. Les lecteurs de *Humor* réutilisèrent très souvent les surnoms inventés à la suite d'une caricature animale et les représentations furent employées de manière répétée. Ils suffisait ensuite aux caricaturistes de la revue de réutiliser une représentation et d'évoquer une

personne en ne faisant apparaître qu'un élément physique de celle-ci. Le numéro 119 de *Humor*, l'un des exemplaires en notre possession qui date du mois de décembre 1983, comporte une rubrique particulièrement intéressante (et divertissante). Mentionnée en couverture sous le titre « *Los animales del Procezoico* » ou en français, « Les animaux du Proce-zoïque », cette rubrique met en scène certains dirigeants militaires sous l'apparence d'animaux préhistoriques. Le titre exact est « *El espantoso mundo de los animales*<sup>30</sup> », dont la traduction française serait la suivante : « L'épouvantable monde des animaux ». Le sous-titre accompagnant la première page était le suivant : « Les espèces du processus cavernaire, durant la phase dite de la période vert olive, qui habitaient les plaines arides ainsi que l'Argentine humide. Espèces en extinction ou sur le point de disparaître/Habitat et alimentation/Mauvaises habitudes et formes de vie ». La caricature, sous forme d'un documentaire animalier, s'attaque à de nombreux dirigeants militaires. Toujours sur cette première page, Alfonsín est représenté en chasseur, l'air féroce et le sourcil relevé, arborant un casque colonial. Ce chasseur regarde sur le dessin en direction d'animaux d'aspect très repoussant. De l'autre côté, au dos de la page, figure une légende qui explique au lecteur qui sont les personnages représentés. Le premier animal, sorte de petit mammifère à l'air menaçant, est appelé « *Violadorux vitivinicola* ». Il s'agit là d'une caricature de Roberto Eduardo Viola, qui dirigea le pays du mois de mars 1981 à décembre de la même année. Viola était souvent représenté dans les caricatures une bouteille à la main, et cette fois l'adjectif pseudo-savant qui lui est associé, faisant référence aux noms scientifiques en latin, est « *vitivinicola* ». S'en suit toute une description de l'habitat, des habitudes alimentaires et de l'évolution de l'animal imaginaire. La disparition de celui-ci est également commentée : « L'apparition du *Galtieracio* contribua à sa rapide extinction ». Effectivement, à côté du *Violadorux* figure Leopoldo Fortunado Galtieri, qui remplaça Viola à la tête du gouvernement à la fin de l'année 1981, représenté en énorme crapaud. Il est expliqué que le « *Galtieracio endope vulgaris* » en question détrôna le *Violadorux* en lui volant sa « source d'alimentation ». Grâce à la similarité des traits entre les animaux dessinés et les hommes représentés, le lecteur reconnaît immédiatement ces derniers. Une légende explicative, comme dans un documentaire animalier ou un livre de biologie, complète le dessin. Le comique provient d'une multitude d'éléments, comme celui de voir des hommes politiques ou militaires assimilés à des bestioles remarquablement laides et repoussantes, de les considérer comme

---

30 Fortin, « El espantoso mundo de los animales » dans *Humor* n° 119, pp. 2-6.

des objets d'étude et d'en rire, comme de l'autre côté d'une vitre ou d'une grille de zoo... La caricature continue avec d'autres dessins regroupés sous le titre « *Especies Extinguidas* » (« Espèces disparues »). Le premier des animaux, représentant Jorge Rafael Videla, est appelé « *Videlus pulgaris felido* » o « *Tigre de la malaria* ». Le dessin est celui d'un animal s'apparentant à un félin, rose et tacheté de noir, très maigre et à l'air inquiétant. Les traits physiques rappelant Videla sont des oreilles pointues, des petits yeux surplombés de sourcils fins et menaçant et un nez, suffisamment prépondérant pour être utilisé par les caricaturistes. L'animal est présenté comme faisant partie d'une espèce éteinte depuis peu mais dont les descendants, d'aspect différent mais d'état d'esprit similaire, gardèrent les habitudes. Le texte rajoute : « *Fue terror de las demas especies* », ce qui en français signifie « Il était la terreur des autres espèces ». Le portrait peint de l'ancien président de la Junte militaire n'est pas flatteur et le présente comme un être malsain, surnois et dangereux. Le second des animaux faisant partie du groupe des espèces éteintes est le « *Massiérago grone nocturnus* » qui représente Emilio Massera. Il est précisé qu'il se distingue par sa capacité à passer au-dessus de tout : « l'eau, les arbres, les toits et les tribunaux » et qu'il se déplace généralement en « *grupo de tareas* ». Ce dernier élément est une référence claire aux « groupes de travaux » développés par l'Etat argentin dans le cadre de la *Guerra Sucia* (« guerre sale »). Les *grupos de tareas*, ou GT, étaient formés de membres des diverses Forces Armées ainsi que de corps de sécurité de l'Etat. Ils avaient pour fonctions l'enlèvement, la torture et les éventuels assassinat et « disparition » de cibles visées par la dictature : opposants politiques, intellectuels, dirigeants syndicaux, proches et amis de ceux-ci... Ils étaient également responsables de la gestion des centres clandestins de détention. Les GT étaient formés de membres stables et occasionnels et incluaient du personnel militaire de tous les grades. Emilio Massera, alors chef de l'*Armada*, l'une des Forces Armées, a fait partie de l'un des groupes, participant ainsi activement à la torture exercée sur les détenus-disparus. Ce procédé développé dans la rubrique « L'épouvantable monde des animaux », qui assimile un animal à une personne afin de caricaturer avec beaucoup de force cette dernière, a été utilisé à de nombreuses reprises dans beaucoup de numéros.

Une autre double page, composée de la première de couverture et de la dernière page figurant sur le numéro 99<sup>31</sup> de *Humor*, paru en février 1983, nous permet d'analyser une autre

---

31 *Humor* n° 99, février 1983, 148 p.

technique utilisée par les caricaturistes. En ce début de l'année 1983, l'heure est déjà au bilan du régime dictatorial et une sortie électorale est envisagée. Les critiques, très virulentes vis-à-vis des autorités militaires, surgissent de nombreux secteurs de la société argentine. L'un des domaines très critiqués est le champ économique : les mesures prises, entre autres, par José Alfredo Martínez de Hoz durant son mandat de ministre de l'économie, de 1976 à 1981, sont considérées comme destructrices et catastrophiques. La Junte militaire au pouvoir s'est très clairement positionnée en faveur de l'ultra-libéralisme économique et de l'ouverture du marché argentin aux capitaux étrangers. La couverture du numéro 99 fait le lien entre le ministre de l'économie déchu Martínez de Hoz, en première page (la page visible en kiosque) et l'un des représentants de la grande ligne idéologique directrice de l'ultra-libéralisme, Alvaro Alsogaray. Les deux visages des personnages sont caricaturés et représentés comme des masques, à découper (les pointillés nous l'indiquent) et à compléter avec un fil élastique pour l'utiliser. Une consigne est même là pour éclairer les plus incertains : « Découpez sur les pointillés, évidez la partie des yeux, passez un fil élastique, eh?? faites partie de la bande<sup>32</sup> !! ». Les masques sont présentés comme les objets d'une blague à faire entre copains. Le fait de transformer l'homme politique en une sorte de marionnette que l'on peut utiliser chez soi, pour rire et se moquer, est une sorte d'exutoire, de libération et d'inversion des valeurs. Dans l'éditorial, on apprend que l'idée est liée à la venue du carnaval. L'idée originelle de cette fête est justement de permettre aux gens pauvres d'occuper la place sociale des plus riches le temps d'une journée. L'insistance en faveur de la célébration de la fête est également un acte de résistance en soi, sachant que les autorités militaires l'avaient interdite. Le message est clair. La figure de Martínez de Hoz ne fait plus peur à personne. Elle est moquée et critiquée, pour les désastres qu'elle a causés. La caricature permet au lecteur, par un moyen concret, de se libérer et de s'exprimer. Le procédé employé est cette fois une sorte de réification des personnes visées par la caricature, les transformant en objets utilisables et jetables quand le côté distrayant du masque n'amuse plus.

---

32 En espagnol : « *Recorte estos puntos por la linea, saqueles los ojos de encima, pase una banda elastica, eh? Y sea uno mas de la comparsa* ».



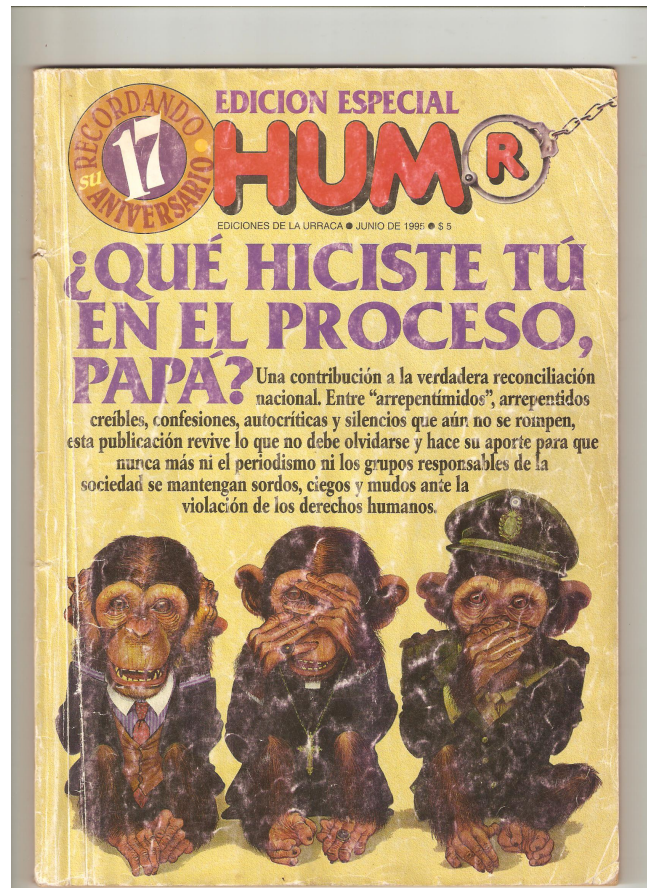


Humor, número 99, février 1983

Enfin, nous terminerons par l'étude d'une caricature très particulière, celle parue en couverture de l'Édition Spéciale de juin 1995, à l'occasion des 17 ans de la revue *Humor*. Cette édition est postérieure à la période étudiée mais est totalement liée au sujet qui nous concerne. En effet, il s'agit d'une compilation d'articles, de reportages, de BD et caricatures parus entre 1978 et 1983. Le titre de l'édition est révélateur : « *Que hiciste tu en el proceso, papa?* » (en français, « Et toi papa, tu as fait quoi pendant le *Proceso*? »). L'Editorial du numéro explique au lecteur les intentions de la rédaction liées à la parution du numéro. Il s'agit de participer, en plein gouvernement de Carlos Menem, au travail de réconciliation nationale effectué par la société. Le message politique est clair : réconciliation ne signifie pas oubli et les coupables, responsables et complices des atrocités commises pendant la dictature, doivent être jugés. Le titre de la couverture amène chaque lecteur à se demander de quelle manière il a pu lui aussi, de telle ou telle forme, être responsable. La question formulée par un enfant est symptomatique : la génération suivante, celle née pendant la dictature, à la fin des années

1970 ou durant la décennie 1980, veut des réponses. La rupture avec l'idée d'une société civile innocente est indispensable et le moment est venu de questionner la responsabilité de chacun. La caricature de couverture représente trois singes. Le premier, vêtu d'une chemise, d'un gilet, d'une cravate et d'une veste de costume, représente les secteurs civils. Il se bouche les oreilles. Le second, en soutane et arborant autour du cou un chapelet et une croix, ne veut rien voir et se cache les yeux. Il peut tout de même voir d'un seul oeil, à moitié caché. Le troisième est en habit militaire : il porte une casquette de gradé et une veste à épaulettes chargée de galons. Il s'abstient de parler. Cette caricature fait référence à un dessin paru pendant la période dictatoriale qui titrait « *Prohibido mirar, hablar, escuchar* » (« Il est interdit de regarder, de parler, d'écouter »). Dans la première version de la caricature, les singes étaient trois militaires. La dénonciation portait sur les dirigeants du régime dictatorial. La seconde caricature, qui reprend l'idée de la première mais dont le sens diffère, est cette fois dirigée vers la société dans son ensemble. La représentation des trois singes est une référence aux singes de la sagesse, dont la plus vieille représentation se trouve dans un temple au Japon. ceux-ci constituent une sorte de maxime picturale, signifiant qu'à celui qui ne voit rien de mal, n'entend rien de mal et ne dit rien de mal, il ne peut arriver que du bien. Cette représentation a beaucoup d'interprétations possibles. Il est intéressant d'analyser l'évolution du sens récupéré par la caricature. Dans le cas de la première version représentant trois militaires, le dessin critique l'attitude des autorités qui cherchaient à cacher et occulter la réalité, en imposant un terrible système de répression et une censure culturelle interdisant toute forme d'expression contestataire et en incitant la majeure partie de la société au silence. Dans le cas de la seconde version, la caricature concerne cette fois la majeure partie de la société. Le sens est plus proche de celui des trois singes de la sagesse. La majorité de la société argentine durant la période dictatoriale a collaboré, activement ou passivement, avec le régime autoritaire. Le singe représenté en premier dans la caricature datant de 1995, habillé en costume civil, est une référence aux entreprises qui ont prospéré durant la dictature, aux professeurs qui ont appliqué sans sourciller les consignes du projet éducatif des militaires dans les salles de classe, aux journalistes qui ont contribué, souvent dans un excès de zèle, au travail de propagande étatique... La dénonciation formulée par la revue est très forte : les rédacteurs et caricaturistes de *Humor* s'en prennent premièrement aux responsables qui ont participé activement aux méthodes de terrorisme d'état, en citant l'exemple des 30 000 disparus argentins (il s'agit de l'estimation qui paraît la plus probable aujourd'hui). Mais la dénonciation est ensuite

clairement orientée vers tous ceux qui auraient dû dénoncer, critiquer et surtout avoir une influence, et qui n'ont rien fait. Par peur, par convention, par intérêt... ou parce qu'ils partageaient totalement l'idéologie défendue par le régime dictatorial.



***Humor*, édition spéciale, juin 1995**

Durant la période allant de l'année 1978 à l'année 1983, marquée par la dictature militaire, *Humor* s'est imposée comme une publication massive canalisant la critique et la dissidence au régime. Les caricatures qui illustraient la couverture de chaque exemplaire rendaient compte, nous l'avons vu, du devenir politique, économique et social du pays et prenaient parti vis-à-vis des autorités dirigeant celui-ci d'une main de fer. Le fait que la critique soit formulée sous la forme de caricatures permit à la revue de se protéger derrière sa prétendue conception d'un humour ludique et inoffensif, mais le pouvoir des dessins était en même temps totalement reconnu. En effet, la caricature permettait par le biais d'une déformation, de retirer toute autorité et légitimité aux détenteurs du pouvoir. Ces derniers, ainsi que ceux qui partageaient leurs conceptions et objectifs, redoublèrent d'efforts afin d'empêcher la parution de la revue, d'en interdire la vente ou de lui imposer toute autre forme

de censure. L'idée était simple : empêcher que les dessins en question ne deviennent publics et surtout empêcher la diffusion du message exprimé. D'un autre côté, les caricatures attiraient de plus en plus de lecteurs qui trouvaient en *Humor* une expression de leur désaccord et de leur propre critique à l'égard du gouvernement dictatorial. Les pages de la revue leur permettaient avant tout de rire de ces militaires et de passer outre l'image d'autorité et de pouvoir qu'ils s'étaient eux-même conférée. Grâce à ce soutien des lecteurs, la revue opéra un changement dans sa stratégie, passant d'un ton défensif et critique à une phase beaucoup plus offensive. Cette cohésion à l'intérieur même de la rédaction et entre les membres de celle-ci et le public ne survécut pas au retour de la démocratie et *Humor* perdit de nombreux lecteurs après avoir proclamé son soutien au nouveau président Raul Alfonsin.

*Humor* rencontra de nombreuses difficultés au retour de la démocratie, qui s'accrurent sous la présidence de Carlos Menem. La revue dut suspendre sa parution en 1999 après avoir survécu à une période dictatoriale, après plus de vingt ans de critique, d'ironie, de satire, de défense d'une certaine forme d'art libéré et de pratiques politiques démocratiques, après plus de vingt ans de parution de caricatures géniales, de BD légendaires et de colonnes de talents...en somme, après plus de vingt ans d'humour.

Mélanie Toulhoat

Master 2 – Recherches en Histoire à l'IHEAL, Paris 3  
(Institut des Hautes Etudes sur l'Amérique Latine)