



HAL
open science

23 pares d'Albertina Carri: de l'intime à l'histoire

Michèle Soriano

► **To cite this version:**

Michèle Soriano. 23 pares d'Albertina Carri: de l'intime à l'histoire. Transmissions textuelles (Jeanne Raimond et Jean Louis Brunel, Eds.), pp.157-172, 2014. hal-02018558

HAL Id: hal-02018558

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-02018558>

Submitted on 13 Feb 2019

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

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

23 PARES D'ALBERTINA CARRI: DE L'INTIME À L'HISTOIRE

Michèle Soriano, IRIEC
Université Toulouse 2

S'appropriant d'une forme très populaire : la série télévisée, la cinéaste argentine Albertina Carri poursuit dans *23 pares* (2012) une réflexion esthétique et politique qu'elle a déjà initiée dans le pôle opposé de la production audio-visuelle, à travers son film expérimental très controversé, *Los Rubios* (2003), qui fit d'elle l'une des figures les plus importantes du nouveau cinéma argentin¹. Elle s'inscrit ainsi, avec sa complice et compagne Marta Dillon, scénariste, dans un travail de mise en valeur des politiques de la mémoire issues des revendications des mouvements Madres et Abuelas de Plaza de Mayo, et de l'association H.I.J.O.S., dont la création est liée à la disparition forcée de plus de 30 000 personnes durant la dernière dictature militaire (1976-1983).

L'association « Abuelas de Plaza de Mayo », créée en 1977, a œuvré inlassablement pour que les disparitions forcées de personnes et leurs conséquences pour les enfants des « disparues », illégalement appropriés — considérés comme des « disparus en vie » — puissent être portés au grand jour, exposés et jugés. Cette démarche, à la fois politique, judiciaire et scientifique, fondée sur un travail d'anthropologie légale, a pour objectif la restitution des enfants appropriés à leur famille légitime. Elle a impliqué au départ, il y a une trentaine d'années, des recherches génétiques innovantes, susceptibles de déterminer ce qui fut nommé « el índice de abuelidad ». En effet, il s'agissait d'être en mesure d'identifier une filiation, en l'absence des données correspondant à la génération des parents, à partir des données issues des grands-parents ou des proches. Inaugurant une orientation inédite dans les travaux sur le patrimoine génétique, les revendications des Abuelas ont démontré la dimension politique, culturelle et historique de la filiation et des explorations génétiques².

C'est cette dimension politique et culturelle de la filiation que Carri et Dillon exposent dans les 13 épisodes de la série télévisée, à partir de la métonymie des « 23 paires » qui figure le motif du patrimoine génétique. Ce motif, pour l'histoire récente que nous venons d'évoquer, est devenu en Argentine l'un des symboles de la complexité des politiques de l'identité dont la réalisatrice se propose de témoigner. À l'opposé des positions conservatrices du naturalisme déterministe, qui souvent se fonde sur une conception figée de la biologie, la patrimonialisation en jeu dans ce motif récurrent du génome qui donne son titre à la série TV

¹ Ana Amado, « Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción », Amado, Ana y Dominguez Nora (Comp.), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 45-109.

² Sabina Amantze Regueiro, « Análisis genético para la identificación de niños apropiados: construcción política y científica de la "naturaleza" y el parentesco », *Revista Estudios Feministas*, 18 (1), 11-32, accessible sur http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2010000100002&lng=en&tlng=es. 10.1590/S0104-026X2010000100002. Consulté le 03/ 01/2014.

entraîne —paradoxalement— la biologie moléculaire dans une conception constructiviste et politique de l'identité³.

Je me propose de montrer aujourd'hui qu'un double patrimoine est construit dans *23 pares* : d'une part la mémoire historique d'une génération décimée, d'autre part la transmission des engagements politiques de cette génération « disparue », destinés à construire une société plus juste et plus démocratique. Dans cette transmission se joue une restitution du sens et du futur, au-delà de la perte. La recomposition d'une généalogie humaine redeviendrait possible dans l'exploration systématique de l'horreur, dans la mise en scène des méandres de la fracture sociale opérée par la dictature militaire — car seule la vérité peut rétablir le sens — mais aussi, et peut-être surtout, dans la revendication des revendications de cette génération perdue dont Carri et Dillon sont les héritières directes.

La notion de patrimoine s'est progressivement déplacée et considérablement élargie durant les dernières décennies, elle tend à inclure des territoires naturels ainsi que des biens immatériels, aux côtés de l'héritage individuel ou transmis, et au-delà des politiques nationales ou régionales de valorisation des œuvres d'art. Parallèlement, les mouvements de contestation féministes et *queer*, depuis les années 1970, critiquent les structures patriarcales contemporaines et concourent à bouleverser les régimes matrimoniaux sur lesquels reposait en grande partie la naturalisation des rapports sociaux de sexe et de l'hétérosexualité normative et les systèmes patrimoniaux qui leur sont associés. Ces deux mouvements se croisent dans les trames dramatiques de la série *23 pares* pour conférer à l'identité des dimensions politiques inédites. En effet, aux antagonismes identitaires structurant les discours autoritaires nationalistes et aux discriminations et persécutions xénophobes, racistes, sexistes et homophobes qui souvent les accompagnent —car elles sont proférées au nom de traditions qui définissent un patrimoine national— s'oppose maintenant une intersection insolite qu'il convient d'analyser. Cette intersection installe l'histoire et la critique de l'autoritarisme, voire du terrorisme d'état, au cœur de l'intime, et instaure le droit à la diversité sexuelle en tant qu'indicateur fondamental de la démocratisation d'une société.

L'Argentine actuelle constitue un véritable laboratoire dans lequel sont inventés de nouveaux agencements sociaux, de nouvelles normes de l'humain. Le cinéma argentin très contemporain est l'une des formes privilégiées qu'empruntent deux des questions clés du débat national sur les droits humains. D'une part, un débat sur l'archive, une recherche de l'héritage ravi et détruit par le Proceso de reorganización nacional (1976-1983), une enquête sur les milliers de « disparus », les milliers de parents et enfants privés de leur dépouille, de leurs documents, de la possibilité de connaître leur histoire et de réclamer le châtiement de leurs tortionnaires —on pense, par exemple, au film de Carri, *Los rubios* (2003), ou à celui de Benjamín Ávila, *Infancia clandestina* (2012). D'autre part, un débat sur la violence de genre et la diversité sexuelle, qui concerne des milliers de personnes privées de droits au nom d'une mystique hétérosexuelle dont les conséquences violentes et quelques fois fatales sont maintenues invisibles — on connaît les films désormais célèbres de Lucía Puenzo, *XXY* (2007) et de Julia Solomonoff, *El último verano de la boyita* (2009). En transposant ce double débat dans les trames qui régissent les épisodes de *23 pares*, Albertina Carri en assume les termes et à la fois engage un nouveau questionnement, qui concerne les territoires du visible, les stratégies d'invention de savoirs inédits et de territoires culturels à venir.

³ On lira le prologue de Victor B. Penchaszadeh au livre : *Las abuelas y la genética*, diffusé sur le site web Abuelas : <http://www.abuelas.org.ar/material/libros/LibroGenetica.pdf>

À partir de l'analyse de la série télévisée, je vais tenter de rendre compte de ces questionnements et de la façon dont ils engagent également notre responsabilité de critiques. En premier lieu, il convient de rappeler brièvement le contexte législatif dans lequel prend place la série. Dans un deuxième temps, je développerai trois aspects du travail de patrimonialisation que cette série engage. D'une part, il s'agit en effet d'un processus de patrimonialisation qui exige une action, un engagement : le patrimoine n'est pas un bien inerte que l'on reçoit mais une réalité à créer. D'autre part, il s'agit également, dans le cas qui nous occupe, de la recherche d'une réalité effacée, occultée ou détruite, et donc de l'invention de protocoles capables de la reconstruire à partir de traces diffuses, confuses, qu'il est nécessaire de déchiffrer. En dernier lieu, c'est véritablement l'invention de nouveaux codes et de nouvelles catégories qui va constituer le patrimoine ainsi reconstruit : toute une activité sémiotique et politique est mise en œuvre dans les luttes symboliques qui s'emploient à rendre visibles les violences passées et présentes, à les rendre publiques afin que justice soit faite et qu'une société plus juste soit bâtie.

Le travail de Abuelas de Plaza de Mayo et le droit à l'identité

En mai 1987, grâce à la mobilisation de l'association Abuelas, le gouvernement argentin promulgue une loi qui permet la création du Banco Nacional de Datos Genéticos, un organisme cité dans deux des épisodes-clés de *23 pares*. Le 3^e épisode, « Shalom », montre avec une grande subtilité une histoire emblématique du travail de Abuelas : une grand-mère et sa petite fille —grâce à la loi mais aussi grâce à leur entêtement et à leur engagement—, parviennent à retrouver et à identifier un enfant approprié par un intellectuel d'extrême droite complice de la dictature : leur petit-fils et cousin germain. Dans le 12^e épisode, « Reparaciones », une mère et sa fille sont informées de la découverte des ossements de leur mère et grand-mère disparue. Cet épisode est particulièrement émouvant dans la mesure où il retrace l'expérience bouleversante de la scénariste, Marta Dillon, fille de l'avocate Marta Taboada, « disparue », qui fut en mesure de retrouver les ossements de sa mère, en 2010⁴. Albertina Carri, fille de Roberto Carri et de Ana María Caruso, tous deux disparus, n'a pas encore pu retrouver les dépouilles de ses parents. Le film *Los Rubios* (2003) retrace sa quête d'une mémoire impossible, médiatisée, chiffrée, qui ne saurait être qu'une reconstruction incessante d'une archive mouvante. Un de ses projets actuels⁵ est une installation audiovisuelle qui reviendrait sur *Los Rubios*, centrée cette fois sur l'évocation de sa mère. Les deux femmes sont donc en lien direct avec l'ONG EAAF : Equipo Argentino de Antropología Forense, qui apparaît dans la série et dont les recherches ne se limitent pas au territoire argentin⁶.

À l'origine de cette Banque de données génétiques, l'inlassable quête de Abuelas qui est ainsi résumée sur leur site web⁷ :

En el constante peregrinaje de las Abuelas por todo el mundo, tratábamos de saber si existía algún método específico para determinar la filiación de un niño en ausencia de sus padres. Muchos fueron los centros científicos que consultamos, hasta que finalmente en EEUU el Dr. Fred Allen del Blood Center de New York y la Asociación Americana

⁴ On lira le texte très émouvant de Dillon qui revient sur cette découverte dans le périodique : *Página 12*: <http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-157409-2010-11-24.html>

⁵ Entretien personnel avec la réalisatrice.

⁶ http://eaaf.typepad.com/eaaf__sp/

⁷ <http://www.abuelas.org.ar/>

para el Avance de la Ciencia de Washington, nos posibilitaron realizar esos estudios. Gracias a ellos se encontró un método que permite llegar a un porcentaje del 99,9 % de probabilidad mediante análisis específicos de sangre. Brindaron valioso aporte la Dra. Mary Claire King y el Dr. Cristian Orrego de la Universidad de Berkeley, Estados Unidos. El resultado de ese estudio se llama "*Indice de Abuelidad*" en referencia a nuestro pedido.

[...]

Durante la instauración de la democracia y a instancias de Abuelas de Plaza de Mayo se sanciona la ley 23511 en 1987 que crea el Banco Nacional de Datos Genéticos. En este Banco se conservan muestras de sangre de los familiares de los casos documentados para el joven que quiera buscar su identidad. Dicho Banco tiene por objeto realizar informes y dictámenes técnicos, y realizar pericias genéticas a requerimiento judicial para determinar la identidad de un menor que se suponga hijo de desaparecidos.

[...]

En el marco de la Convención Internacional por los Derechos del Niño aprobada por la Asamblea General de las Naciones Unidas el 20 de noviembre de 1989 se promovieron la inclusión de los artículos 7, 8 (conocidos como argentinos) y el 11 del derecho a la identidad a solicitud de Abuelas de Plaza de Mayo.

Ce Droit à l'identité, obtenu par la lutte acharnée de Abuelas va constituer également l'une des bases éthiques et politiques des luttes des mouvements LGBT, qui ont obtenu récemment de nouvelles lois exemplaires, qui font de l'Argentine une nation d'avant garde sur le plan de la reconnaissance de la diversité sexuelle. La loi du 15 juillet 2010 instaure le « matrimonio igualitario », et la loi « de identidad de género » du 9 mai 2012 autorise les personnes trans (travesties, transsexuelles ou transgenre) à inscrire sur leurs documents d'identité le nom et le sexe de leur choix. Cette loi n'exige plus d'elles un traitement médical ou chirurgical visant à une réassignation de sexe, elle récuse ainsi définitivement l'autorité et la légitimité des discours et des pratiques qui interprètent ces situations en termes de pathologie.

C'est donc dans ce contexte particulièrement exaltant et dans le cadre des politiques anti-discriminatoires de la présidente actuelle, Cristina Fernández, qui a promulgué ces deux lois, que voit le jour la série *23 pares*. À l'origine du programme il y a un concours national gagné par la réalisatrice et la scénariste, Carri et Dillon, organisé par l'INCAA — Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales » (Ministère de la Culture) et les CDA « Contenidos digitales abiertos » (plateforme de productions audio-visuelles, sous la tutelle du *Ministerio de planificación federal, inversión pública y servicio*, visant à promouvoir la production nationale⁸). Cette série télévisée au contenu tout à fait atypique peut donc être interprétée comme l'une des conséquences du soutien notable à la récupération de la mémoire des disparus, à la réhabilitation de la gauche argentine et aux revendications des mouvements en faveur de la diversité sexuelle, qui caractérise les deux présidences de Cristina Fernández.

« Los hermanos sean unidos » : mission et transmission

Le premier épisode de la série *23 pares* dont le sous-titre est « La sangre habla » commence par trois morts qui vont initier les différents niveaux de l'intrigue : le récit second, renouvelé pour chaque épisode, qui conduit un personnage à faire appel au laboratoire d'analyse génétique pour résoudre l'énigme à laquelle il est confronté, et le récit premier, qui développe

⁸ http://www.tda.gob.ar/contenidos/contenidos_digitales_abiertos.html

l'histoire de la famille Iturrioz, propriétaire du laboratoire, et en particulier une histoire d'amour lesbien.

Le premier plan est une tombe : la première séquence introduit la mort du père du protagoniste du récit second, qui va découvrir qu'il a été adopté et rechercher ensuite sa véritable famille au moyen d'une analyse d'ADN.

La deuxième séquence s'articule autour de la mort de la mère des deux sœurs, héroïnes de la série : Elena et Carmen Iturrioz (Maria Onetto et Erica Rivas), qui héritent alors du laboratoire d'analyse génétique de leurs parents, généticiens reconnus et estimés pour leur participation aux identifications des disparus.

L'histoire d'amour commence autour d'un cadavre. L'autopsie du corps d'une femme inconnue, victime d'un tueur en série, permet la première rencontre des deux protagonistes : Carmen Iturrioz, généticienne comme ses parents, qui travaille épisodiquement à la morgue, et celle qui deviendra son amante, la policière profiler Josefina Cocolo (Analía Couceyro), qui enquête sur le tueur en série.

Ces morts apparaissent avant tout comme des ruptures du sens : les personnages sont alors chargés de réorienter l'histoire de leur vie. Antonio Acosta, qui découvre qu'il a été adopté, voit sa vie s'écrouler, il va consulter le laboratoire pour découvrir qui était son père. Carmen le reçoit et lui propose de rechercher plutôt une certitude quant à l'existence de ses deux demi-frères qui l'attendent. En effet, leur mère ne leur a jamais caché l'existence de ce frère aîné dont elle a dû se séparer dans sa jeunesse, car la société d'alors condamnait les maternités extraconjugales. Cette nouvelle famille peut changer sa vie alors que l'identité de son père biologique n'as plus guère d'importance. L'ensemble de la série fonctionne selon ces principes : le patrimoine génétique peut délivrer certaines réponses, mais ce qui compte ce sont les questions qu'on lui pose, ou celles qu'on refuse de lui poser. Le sens n'est pas dans la nature, il ne préexiste pas au discours ni à l'histoire dans lesquels on l'élabore, et ce discours, aussi singulier que le génome, est lui en constante transformation, il se compose de prises de positions éthiques et politiques incessantes.

La mort du père d'Antonio permet à ce solitaire de connaître ses deux frères et de partager leur bonheur ; la mort de la mère permet la réunion des deux sœurs. Elena, l'avocate, souhaite poursuivre sa gestion du laboratoire, mais elle a besoin de Carmen, la généticienne, pour en assumer les activités scientifiques. Celle-ci refuse car tout sépare les deux sœurs, l'une est conservatrice et pragmatique, l'autre anti-conformiste et rebelle. Elles vont néanmoins se réunir pour assumer ensemble un héritage qui prend la forme d'une mission : au troisième épisode « Shalom », elles vont accepter un cas illégal mais légitime d'identification d'un enfant « approprié ». Elena, qui refusait par prudence de traiter ce cas, accepte l'argument de Carmen : elle va faire ce qu'auraient fait leurs parents dans la même situation. Carmen, qui refusait de prendre en charge le laboratoire, accepte cette fonction, après cette victoire sur les tortionnaires car elle obtient de sa sœur qu'elles s'engagent à accepter un certain pourcentage de cas semblables. L'une renonce aux profits matériels et à la tranquillité, l'autre renonce à son autonomie, les deux reprennent la mission laissée par leurs parents en faveur des droits humains et de la justice.

Entre le premier épisode, où il s'agit d'un héritage inerte, et le troisième, où est en jeu la relève éthique et politique, deux conceptions contrastées du patrimoine sont mises en scène, et dans les deux cas — comme dans le second épisode — l'énigme des récits seconds renvoie à une généalogie maternelle déniée, occultée, interrompue.

Le miroir aux énigmes

Une relation spéculaire s'établit donc dès les premiers épisodes entre le récit premier, qui court sur la totalité de la série, et les récits seconds, qui structurent les 13 épisodes, au point que la famille Iturrioz sera à son tour concernée par l'énigme des origines. Elena souhaitera procéder elle aussi à une analyse génétique pour confirmer une vérité pour le moins insolite : leurs parents, généticiens de renom, étaient incestueux, enfants d'un même père. Sous le choc, elle s'exclame, indignée : « mi vida se parece a un culebrón mexicano », donnant ainsi la mesure de la distance que construit la série par rapport au genre du mélodrame dans lequel cependant elle s'inscrit, au moyen de la mise en abyme. Cette dimension spéculaire est présente également au niveau allégorique : le laboratoire serait une sorte d'Argentine en miniature, un espace où se construisent de nouvelles identités à partir d'un héritage mais aussi à partir des choix réalisés. Dans cette trame allégorique, les deux sœurs sont aussi deux faces de l'Argentine contemporaine : Elena est mère de famille, conservatrice, juriste et gestionnaire prospère, au sens des affaires extrêmement développé ; Carmen, au contraire, est rebelle, engagée, scientifique désintéressée, célibataire et bi-sexuelle. Cette dimension spéculaire fait de *23 pares* un objet complexe, dont les codes sont en perpétuel questionnement.

En premier lieu, nous observons l'une des caractéristiques majeures des réalisations de Carri : le mélange des genres, dynamique, détonnant, qui opère une défamiliarisation, une parodique distanciation. Au drame de la reconnaissance, motif typique du mélodrame qui concerne la famille Iturrioz mais également un certain nombre de récits seconds, s'ajoutent les ressorts de l'intrigue policière, la figure du profiler et les miracles de l'expertise scientifique, mais aussi la parodie du film d'horreur (« El muerto que habla »), l'érotisme, la fiction documentaire consacrée à l'inceste et au droit à l'avortement (« El derecho a decidir »), à la discrimination hétéronormative (« Familia real »). Alors que le mélodrame contribue souvent à naturaliser le système sexe / genre (Rubin 2010), tout en dénonçant les cruautés d'un ordre injuste imposé par une figure maléfique, les réécritures distanciées du genre que proposent Dillon et Carri dans *23 pares*, opèrent deux déplacements fondamentaux. D'une part, les normes transgressées à l'origine du nœud dramatique sont présentées en tant que normativité socioculturelle discriminatoire, injuste, et sont alors mises à l'épreuve par de nouvelles normes, historicisées. D'autre part, l'enjeu n'est plus exactement le triomphe du bien mais la naturalisation progressive de nouvelles normes de l'humain, plus ouvertes, et l'exaltation de la capacité d'agir des personnages qui échappent paradoxalement aux constructions stéréotypées.

Revenons sur le mélodrame familial⁹ : Elena, avocate et chef d'entreprise dynamique, voit son monde s'effondrer : son époux la trompe avec une collègue qui meurt, violée et assassinée, peu de temps après une de leurs rencontres adultères. Il est ainsi contraint à avouer leur relation et soupçonné de meurtre. Au même moment, elle apprend que ses parents, figures exemplaires à ses yeux, sont en réalité des êtres amoraux, car après avoir été informés de leur consanguinité, ils décident malgré tout de ne pas interrompre leur histoire d'amour, au prix d'une rupture définitive avec leur famille. Ils se marient et ont trois enfants, dont un fils, atteint du syndrome d'Asperger. Le motif du secret manifeste l'un des traits majeurs du mélodrame dont les péripéties s'articulent sur la tension entre la répression du message et la

⁹ J'étudie l'inscription du court métrage d'animation *Barbie también puede estar triste* (2001) d'Albertina Carri dans une généalogie de réécritures parodiques du mélodrame qui questionnent le « féminin » dans : Michèle Soriano, « De la *niña inútil* a la Barbie pornstar: melodrama, género y canon en el discurso feminista latinoamericano », María A. Semilla Durán (Ed.), *Variaciones sobre el melodrama*, Madrid, Casa de Cartón, 2013, p.397-424.

nécessité de reconnaissance de celui-ci¹⁰ ; le motif du génome est au cœur de cette tension, il fonctionne comme matrice à la fois inaccessible, secrète, et pourtant omniprésente dans ses manifestations extérieures. Dans cette problématique cruciale du cryptage, les deux états d'un message entrent également dans une logique spéculaire : ici, la vérité originelle n'a plus cours, nous ne trouvons plus que des états de représentation, des effets contradictoires parmi lesquels il nous revient de nous orienter, face auxquels nous devons prendre position.

Le commentaire de Elena déjà cité : « mi vida se parece a un culebrón mexicano », introduit un niveau supplémentaire de spécularité ; mais au-delà de la « bonne » telenovela argentine comparée, dans les propos de l'héroïne, mi horrifiée mi amusée, à une « mauvaise » telenovela mexicaine, c'est l'écart entre les codes qui régissent *23 pares* et ceux qui imposent le standard du feuilleton télévisé qui s'expose. L'écart, comme nous l'avons vu, se situe en premier lieu dans les normes en jeu dans les différents récits, qui indiquent assez clairement la présence d'un discours féministe radical et *queer* qui met en scène les thèmes du débat contemporain : Droits des enfants nés hors mariage (1^{er} épisode) ; Droit à l'avortement et dénonciation du viol incestueux commis par le père (4^e épisode) ; paternité non assumée issue de situations de harcèlement et d'abus de pouvoir (2^e et 5^e épisodes) ; droit à décider de son genre d'une personne intersexe, malgré les pressions médicales et au-delà des limites fixées par les anomalies génétiques (9^e épisode) ; limites du déterminisme génétique et de la filiation biologique (11^e épisode et ensemble du récit premier). Ces questions qui élargissent la charte des droits humains sont, nous l'avons rappelé plus haut, étroitement liées à l'éclatement historique de la frontière entre la vie privée et l'espace public qu'ont opéré les Mères et Grand-mères de la Place de Mai. Ces femmes ont mis en œuvre et révélé le potentiel révolutionnaire de ce qui fut l'un des objectifs fondamentaux de la deuxième vague du féminisme : comprendre et exploiter la dimension politique de l'intime afin de devenir actrices de leur histoire.

Bien évidemment l'exploration des ressorts du mélodrame entre dans cette revendication critique et subversive de la vie domestique et de ce qui s'y joue. Il s'agit de dire enfin ce qui longtemps fut interdit : un discours bâillonné, une réalité cachée, une vérité déguisée. Il s'agit de retrouver les traces cryptées de la violence répressive et de la violence de genre, qui ont en commun, entre autres articulations cruciales, d'effacer les marques de leur exercice¹¹. Et il s'agit de le dire sous une forme très largement accessible, loin de l'hermétisme avant-gardiste que pourrait adopter un discours féministe radical, mais nécessairement assez loin aussi de l'érotisation de la domination qui structure la plupart des productions culturelles, qu'elles soient rangées dans la culture de masse ou reconnues comme œuvres d'art. C'est là toute la difficulté du défi que relèvent Dillon et Carri dans *23 pares* : un feuilleton télé savoureux, drôle et politique, érotique et éthique, lesbien, distancié et formellement exigeant...

Elena qui refuse de se reconnaître dans le cliché du « culebrón mexicano » exhibe une position de classe aux connotations racistes, assez caractéristique de la bourgeoisie argentine ; le texte filmique qui la met en scène cite avec ironie cette position et s'en moque, à partir d'une orientation singulière qui constitue la marque de la série : l'autodérision liminaire. Cet exercice de style qui consiste à maintenir simultanément deux niveaux de lecture est le résultat du défi que nous venons d'évoquer.

¹⁰ Peter Brooks, *The melodramatic imagination*, New Haven and London, Yale University Press, 1995, p. 28.

¹¹ Maria Luisa Femenías, « Violencia contra las mujeres: urdimbres que marcan la trama », Elida Aponte Sánchez y Maria Luisa Femenías (Comp.), *Articulaciones sobre la violencia contra las mujeres*, La Plata, Editorial de la Universidad de La Plata, col. Campo Social, 2008, p. 12-53.

Quand la TV rêve d'une autre TV

L'une des veines parodiques joue avec le conte de fée : il était une fois deux sœurs — l'une parlait d'or, l'avocate, et l'autre crachait des crapauds, la grossière biologiste— elles avaient un frère, Gustavo Iturrioz (Fabian Vena) dit « Gus ». Gus entreprend de gagner des millions dans l'émission « ¿Quién sabe más ? », afin d'offrir un château à la dame de ses rêves, Ana Orozco, jeune biologiste jouée par la sulfureuse actrice Sofia Gala Castiglione. Gus est fasciné par l'histoire des familles royales européennes et en connaît tous les secrets. Il triomphe donc, dans le 13^e et dernier épisode de la série, gagne un million qui, coup de théâtre soudain sur les ondes, lui sera finalement refusé, car il avoue être sous la tutelle légale de sa sœur aînée. Une échauffourée initiée par Carmen oppose alors la famille, indignée, réunie sur le plateau pour assister au triomphe de Gus, au présentateur télé et à son équipe. La suite de l'épisode de clôture n'est pas un *happy end*, elle se compose d'une série de plans moyens fixes, dans lesquels les personnages, assis, répondent tour à tour à des questions non enregistrées dans la bande son, posées par un personnage qui pourrait être un policier, mais qui demeure hors champ. Sur l'image, en surimpression, défilent les phrases qui composent un récit dont le lexique est celui des rapports de police. Alors que la scène initiale montre le hors champ du plateau télé, le désordre et la poussière qui sont le revers des paillettes, l'interminable série des interrogatoires construit en creux une instance répressive occulte mais omniprésente, qui demande des comptes, exige de connaître le fin mot de l'histoire, et dont la réalité judiciaire apparaît néanmoins dans les surtitres qui défilent. Sommes-nous, spectateurs et spectatrices, sommé-e-s de nous identifier à cette instance, ou au contraire appelé-e-s à nous interroger sur la position que nous adoptons face au chaos final, faussement ordonné dans l'énumération des micro-récits fragmentaires ?

Ces monologues successifs, qui ressemblent à des confessions spontanées dans lesquelles chacun dit *sa* vérité, est un moyen insolite de boucler les multiples boucles narratives, tout en maintenant la polyphonie discursive, la fragmentation du savoir, et le suspens lacunaire du sens. Ils disent à la fois notre capacité à nous livrer, et notre droit à faire connaître notre version des faits : témoignages, justifications, revendications, mais aussi énoncé d'un savoir situé, prise en charge d'une parole tue, secrète, réduite au silence. Le chaos provoqué par la l'agression de Carmen fonctionne en tant que champ de bataille ouvert à des paroles contradictoires, contrôlées par l'interrogatoire, mais qui peuvent devenir incontrôlables ; il fait suite au jeu hyper codé des questions / réponses intitulé « ¿Quién sabe más ? ». Ce final peu amène, abrupt, réflexif, peut être lu comme une mise en abyme herméneutique qui expose la façon dont la série entend fonctionner par rapport aux standards télévisuels, sévèrement critiqués par Albertina Carri dans une conférence donnée à Toulouse en mars 2012 (publiée dans la revue *Cinemas d'Amérique latine*), dont voici un fragment :

Para desandar el camino ya recorrido, propongo entonces que las multas al/los programa/s que ha/n hecho de la discriminación una estética no sean en dinero. Por cada año que nos obligaron a mirarnos en el espejo de mujeres a punto de explotar en siliconas y vestidas apenas con un hilo dental y en hombres de dientes torcidos y panzas prominentes pero ganadores porque les miran las tetas a esas chicas que tienen cerca gracias a la habilidad de su jefe (el de la camisa sin corbata); el jefe conduzca en zunga y presente en su programa la belleza de cuerpos diversos pero no sólo para exhibirlos si no para que la mirada naturalice estos cuerpos al incorporarlos como portadores de otros saberes, hábiles para todo tipo de tareas. Así podríamos ver a una chica mutilada dando las noticias, un hombre en silla de ruedas informándonos el clima, pieles oscuras y

panzas fofas en los paneles, ojos rasgados que miren a cámara y no sólo a lo largo de un informe sobre la mafia china y cuerpos intersex conduciendo programas —que no tendrían por qué tratar sobre sexualidad ni sobre intersexualidad—, tetas flácidas haciendo lo que sus portadoras quieran, mujeres de carnes desbordadas con pozos en la piel haciendo de coro. [...]

En esa realidad que se vende a sí misma como capaz de ver hasta los poros más profundos de nuestra alma, somos como espectadores fetichistas sin fetiche o somos como voyeurs de ojos vendados. Derrida reclamaba el “derecho de mirada“, que los medios de comunicación nos muestren lo censurado, lo tachado, lo descartado, lo condenado al silencio, al recorte. La pretensión del “mostrarlo todo” no sólo es falsa, sino que es altamente discriminatoria para con quienes no figuramos en ese catálogo de arquetipos que el ágora mediática impone como “todo”. En ese ver todo es que se invisibiliza a gran parte de la sociedad y esa invisibilización es una de las tantas formas de discriminación. Otra forma amable que tiene la televisión de discriminar es utilizar los términos “inclusión, tolerancia, aceptación, convivencia”.

Voy a hacer una digresión aquí: soy mujer, latinoamericana, huérfana, madre lesbiana e hija de desaparecidos —entre otras tantas cosas— y todas esas identidades me pertenecen, soy, todas y cada una de ellas, todas identidades vulnerables, que a mí me afianzaron como persona y me estructuraron como ciudadana, me dieron un lugar (vulnerable) en la realidad, reflejo de la televisión. Y en esa realidad es que estas identidades se configuran como vulnerables porque para hablar de ellas, cuando no se las menciona de forma despectiva, se habla de convivencia, se las menciona aclarando que se incluyen o se aceptan, dando por sentado que son identidades de las que se puede prescindir o sencillamente no aceptar.¹²

Il semblerait que la série *23 pares* diffusée sur Canal 9 le vendredi à 23h 30 entre le 28 septembre et le 21 décembre 2012, obtint un indice d’écoute assez modeste. Il est probable que, de même que d’autres productions audio-visuelles d’Albertina Carri — comme la série documentaire « La bella tarea », consacrée à l’accouchement à domicile, ou les courts qui composent le programme « Visibles », destiné à célébrer la diversité sexuelle —, l’avenir de *23 pares* soit davantage dans le programme de films à la demande distribués par la Télévision digitale ouverte, que dans les pratiques télévisuelles *mainstream* et *straight*, quelque soit le degré de « tolérance » qu’elles affichent. Était-il pour autant vain, présomptueux, naïf de relever le défi ? Comme elle le signale dans sa conférence, son travail se situe dans le cadre de la nouvelle loi sur l’audiovisuel, la « Ley de servicios de comunicación audiovisual », promulguée en 2009, et qui met fin à la loi antérieure imposée par la dictature militaire en 1980. Visant la transparence des critères, la démocratisation de l’espace audiovisuel, le pluralisme, cette loi a suscité un grand débat et son application a été retardée par les recours que le groupe de presse Clarín a tenté de lui opposer. En automne 2012, toutefois, le gouvernement argentin parvient, après un long bras de fer entre l’état et Clarín¹³, à faire

¹² Carri, Albertina, « Cuestión de imagen », *Cinemas d’Amérique latine* N° 21, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2013, p. 30-41.

¹³ “La ley es para todos. Permite garantizar pluralidad, diversidad, la democratización de la palabra y de las voces y para poder hacer esto se necesitan aplicar estos artículos (el 45 y el 161, frenados por la medida cautelar impuesta por el Grupo Clarín) que hablan de enfrentar la tendencia monopólica y la concentración mediática, las posiciones dominantes que generan la competencia desleal”, apuntó el titular de la autoridad federal y añadió: “Esta es una ley antimonopólica que busca que no haya un gigante tomatodo que destruya al resto; permite que haya pequeños, medianos y grandes, pero no gigantes tomatodos.” Ailín Bullentini, “La ley es para todos”, *Página 12*, 15/11/2012, accessible sur <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-207873-2012-11-15.html>. Consulté le 03/01/2014.

appliquer la loi considérée, au niveau national et international, comme une loi exemplaire et innovante, orientée par le paradigme des droits humains¹⁴.

23 pares est par conséquent l'une des batailles menée dans ce processus de reconquête de l'espace médiatique, dont la valeur ne se mesure évidemment pas à l'indice d'écoute, mais dont l'impact doit au contraire être évalué à travers les déplacements que la série opère et accompagne et dont la critique doit témoigner. Car nous — critiques et universitaires — sommes partie prenante dans la transmission textuelle et dans la construction d'un héritage humain ouvert. Nous sommes chargé-e-s de déplacer les cadres herméneutiques et d'interroger les limites des productions canoniques et du patrimoine culturel que nous transmettons. Nous sommes responsables d'une grande part des stratégies de patrimonialisation et cette responsabilité exige une perspective critique sur nos pratiques : quel patrimoine construisons-nous ? Nous devons questionner nos pratiques non pas au nom d'un art « noble » opposé à une industrie massive et/ou à des pratiques populaires vulgaires, à l'image du « culebrón mexicano », mais plutôt dans une perspective de valorisation des savoirs situés et d'invention d'un espace culturel moins discriminatoire, dont les normes esthétiques ne limiteraient pas la norme de l'humain en fonction de rapports d'exclusion et d'oppression.

Le patrimoine que nous transmet la série peut être synthétisé dans ces séquences finales, étranges, statiques, critiques et réflexives, qui interrogent le dispositif d'énonciation télévisuel : celui des jeux, et celui des séries ; non seulement le jeu qui récompense le « savoir » est une sinistre tromperie, mais la série elle-même s'auto-parodie dans l'interrogatoire qu'elle fait subir à ses personnages. Le mélodrame est court-circuité. Acceptons-nous le paradigme de la série policière ? acceptons-nous d'occuper la position des policiers qui mènent l'enquête ? Acceptons-nous que le monde soit divisé en bons flics et mauvais bandits ? Quelle(s) vérité(s) et quel(s) savoir(s) cherchons-nous dans nos pratiques télévisuelles ? La séquence finale du dernier épisode inclut le patrimoine symbolique que *24 pares* semble vouloir mettre en valeur : le « legado desde el más allá », autrement dit la lettre des parents des héroïnes, lue par l'actrice Cristina Banegas, qui interprète la sœur du père et la demi-sœur de la mère des protagonistes : « Lo nuestro no fue coraje, fue cobardía, aunque a veces es cierto, todas las premisas se invierten ». Deux problématiques sont à l'œuvre dans cette lettre : celle du courage et celle de l'ambivalence. Au-delà de l'héritage incestueux des parents Iturriós, c'est la complexe et douloureuse patrimonialisation des positionnements radicaux qu'adoptèrent les groupes armés des années 60-70 qui est en jeu. Un héritage ambivalent pour les enfants de disparus et un héritage vital pour la nation argentine, afin que le stigmate s'inverse en patrimoine, socle d'un avenir ouvert.

¹⁴ « Para el relator especial para la Libertad de Expresión de Naciones Unidas, Frank La Rue, “la Argentina está sentando un precedente muy importante. No sólo en el contenido de la ley, porque el proyecto original que vi es lo más avanzado que hay en el mundo en ley de telecomunicaciones, sino además en el procedimiento que se siguió, el proceso de consulta a nivel popular. Me parece que ésta es una ley realmente consultada con su pueblo”. En cuanto al texto de la ley, La Rue reconoció que “garantiza el pluralismo, que todas las voces tengan acceso. Reconoce que tiene que haber tres tipos de medios: comerciales, comunitarios y públicos. Y los convierte en ley. Ante una progresiva concentración monopólica y oligopólica de medios, no sólo en América latina, creo que esta ley es un gran avance. », Damián Loreti, Diego de Charras y Luis Lozano, « Comunicación audiovisual, todo lo que hay que saber », *Página 12*, 24/10/2012, consultable sur: <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-206213-2012-10-24.html>. Consulté le 03/01/2014.