

EXPLORER LES *EXCÈS DE NORMALITÉ* , OU COMMENT DÉS-INVISIBILISER LE PARADIGME PATRIARCAL

Michèle SORIANO
UNIVERSITÉ TOULOUSE JEAN-JAURÈS, CEIIBA

En realidad, hay un momento en que sufro que es cuando empiezan a aparecer signos de “exceso de normalidad”.

Albertina Carri (Iribarren, 2008)

Interrogée à propos de l’insertion – que d’aucuns jugent intempestive – de séquences d’animation dans ses films, la cinéaste argentine Albertina Carri déclare : « en réalité, il y a un moment où je souffre, c’est quand commencent à apparaître des signes d’excès de normalité » (CARRI citée par IRIBARREN, 2008. Ma traduction). Les réflexions que je proposerai dans cet article représentent l’un des aspects d’un questionnement plus large à propos de la fonctionnalité épistémologique et politique de l’animation et de l’hybridité dans l’œuvre cinématographique d’Albertina Carri (SORIANO, 2013a ; 2013b ; 2014 ; 2016). L’hypothèse que je développerai procède de la décomposition de cette formule oxymoronique, utilisée par Carri dans l’interview citée, pour expliquer l’un des traits majeurs de son écriture : que représente le paradoxe que désigne l’expression : « excès de normalité » ? Comment, par quels moyens, représenter les excès de ce qui, par définition, matérialise la mesure ? Je me propose d’examiner de quelle façon et à partir de quelle position le discours cinématographique d’Albertina Carri explore les bords et les débords du paradigme patriarcal, les lisières sur lesquelles le quotidien devient sinistre, la norme bascule et révèle son hideuse monstruosité.

Ce discours – comme le rappelle l’aveu que je viens de citer –, est directement articulé sur la conscience aiguë d’une souffrance qui opère la mise à distance critique de cette souffrance et la recherche d’une « emocionalidad medio extraña » (PINTO VEAS, 2008). Ce néologisme de Carri, que l’on pourrait traduire par une « émotionnalité un peu étrange », s’emploie à nommer le questionnement qui l’anime et qu’elle situe en tant que travail « sans métaphore », un travail « avec le corps et depuis le corps » (CARRI, 2013 : 40). Ce travail d’écriture qui décompose les genres, les formes et les codes, s’efforce de nous arracher à la panoplie d’émotions programmées, normées, destinées à naturaliser la violence des rapports de domination en invisibilisant leurs pratiques discriminatoires, l’injustice et les humiliations qui les caractérisent. Une étude pourrait être consacrée à la dimension émotionnelle de la réflexion théorique, mais surtout pratique, que mène Carri sur les stratégies cinématographiques hors normes et leur fonctionnalité politique et épistémologique ; mais il dépasse le cadre de cette contribution. Pour l’heure, je voudrais situer cette réflexion de la cinéaste argentine dans une série de questionnements féministes actuels avant d’en exposer certains aspects.

Je commencerai par une explicitation de la notion de « paradigme patriarcal », à partir des essais de la philosophe argentine Maria Luisa Femenías qui réinterprète le *paradigme* tel que le définit Thomas Samuel Khun (KHUN, 1962). La normalité – et ses excès – sera ensuite repensée dans le cadre du changement de paradigme que les mouvements féministes et les études genre qui les accompagnent sont en train de promouvoir, en particulier au moyen des notions de « nomophatique » (LE DŒUFF, 1998) et de « savoirs situés » (HARAWAY, 1988). J’introduirai alors, pour matérialiser le fonctionnement des dispositifs hybrides que

mettent en place les films de Carri, la technique optique de l'anamorphose qui désignera, dans ces réflexions, ce qui pourrait être considéré comme un contre-*spéculum*, autrement dit comme un dispositif prothétique qui rend possible et visible la perspective partielle, et dans le même mouvement dés-autorise ce que Donna Haraway nomme avec ironie le « truc divin » (HARAWAY, 2007 : 116-120) – qui est l'une des figurations majeures des paradigmes de l'autorité. L'hybridité générique pratiquée systématiquement par Carri sera explorée ici dans l'une de ses réalisations les plus avant-gardistes, paradoxalement conçue pour la télévision : le téléfilm *Urgente* (2007) co-dirigé par Carri et la grande actrice argentine Christina Banegas.

Un changement de paradigme

Dans certains de ses travaux, Maria Luisa Femenías s'interroge sur les conditions de possibilité d'un changement de paradigme, en s'inspirant de la notion proposée par Kuhn. Elle rappelle que le paradigme est constitué par un noyau central qu'il convient de caractériser en tant que cadre et perspective nécessaire qui légitiment le travail effectué dans le champ scientifique qu'il régit. En d'autres termes, explique-t-elle, le paradigme délimite la norme et définit les problèmes dans l'espace qu'il circonscrit. Il pose ainsi les bases qui permettent de formuler le ou les critère-s qui sépare-nt la normalité de l'anormalité et donne-nt sens et signification aux données et théories qui le mettent en œuvre (FEMENÍAS, 1990 et 2004). Femenías adopte le terme de « paradigme patriarcal » afin de désigner, invoquant la pensée de Simone de Beauvoir, le faux universalisme qui régit nos sociétés et nos savoirs : un universalisme que Le Dœuff nomme « masculiniste », afin d'en démarquer la nature discursive, imaginaire et conceptuelle (LE DŒUFF, 1989). Les personnes se construisent donc, se reconnaissent, se socialisent, en fonction de la bi-catégorisation que le paradigme patriarcal leur assigne, dans une société donnée, à une époque historique donnée, en naturalisant leur caractérisation asymétrique et hiérarchisante.

Le paradigme patriarcal dépend d'une double invisibilité : a) celle qui affecte le paradigme lui-même en tant que tel, puisqu'il n'est perçu qu'en tant qu'*ordre des choses* ; b) celle qu'il organise autour de lui, puisqu'il n'existe qu'en fonction de ce qu'il exclut ou de ce qui est forclos. Afin de prendre en charge la diversité historique de ce paradigme qu'elle considère comme « trans-époqual », Femenías introduit un deuxième niveau de généralité qu'elle nomme, à la suite de Foucault, l'*a priori* historique. Alors que le paradigme patriarcal rend compte du cadre général de l'invisibilisation, l'*a priori* historique montre comment le biais masculiniste est, ou a été matériellement mis en œuvre et invisibilisé (ou forclos), dans les discours et dans les systèmes d'énoncés légitimes. L'*a priori* ne concerne pas ce qui est dit explicitement mais renvoie aux conditions de possibilité époquales du dire ; c'est précisément ce qui nous intéresse ici : d'une part, les présupposés sexistes qui régissent, à une époque donnée, les conditions de possibilité de tout discours (FEMENÍAS, 2004 : 214-216) ; d'autre part, la mise en évidence et disqualification de ces présupposés par des techniques de rupture des codes de représentation.

Alors qu'existent aujourd'hui les bases d'un véritable débat autour des *anomalies* paradigmatiques qui pourraient engendrer un changement de paradigme, Femenías observe qu'un paradigme alternatif n'a pas encore été formulé. En tant qu'*anomalies* attestées par rapport au paradigme patriarcal, mentionnons les nouvelles normes légales mises en œuvre, en particulier en Argentine : mariage égalitaire, diversité sexuelle, identités mouvantes¹ ; et

¹ « Ley de identidad de género » : Loi 26.743, promulguée le 23 mai 2012.
<http://www.infoleg.gov.ar/infolegInternet/anexos/195000-199999/197860/norma.htm>
 « Ley de matrimonio igualitario » : Loi 26.618, promulguée le 21 juillet 2010.

par ailleurs, évidemment, les milliers de références en études genre que compte aujourd'hui la bibliographie philosophique et scientifique, les milliers de travaux accumulés depuis plus d'un demi-siècle. Alors qu'adviennent de nouvelles normalités, de nouvelles valeurs normatives, la crise actuelle pourrait bien cependant, selon Femenías, se résoudre au moyen d'un sexisme *opérationnel*, qui ne requiert aucun type de cohérence et travaille à renforcer le paradigme patriarcal (FEMENÍAS, 2004 : 225).

Dans un questionnement comparable des cadres de l'expérience et des champs du savoir, Michèle Le Dœuff interroge elle aussi la normalisation des discours dans son essai *Le sexe du savoir* et forge la notion de « nomophatique » pour désigner les codes et les cadrages qui régissent l'accès à l'autorité discursive (LE DŒUFF, 1998 : 116). Je me permettrai une remarque qui confirme mon propos : alors que ces notions – que je synthétise très brièvement – ont le mérite de rendre visibles, en les nommant, les limites réelles mais déniées, ou forcloses, qui construisent la position « femme » dans le discours, elles ne circulent pas, autrement dit elle ne font pas autorité. Leur exclusion des circuits du dire nous indique, j'en suis convaincue, la mesure de leur potentielle efficacité critique. Après avoir parcouru un certain nombre de textes philosophiques, Le Dœuff conclut :

Les femmes sont donc interdites de parole, sauf lorsque, plus âgées, elles prêchent aux plus jeunes leurs devoirs déterminés par l'ordre patriarcal. Je propose de désigner par le terme de nomophatique un code déterminant ainsi qui a le droit de parler, à qui, où, sur quels sujets, pour dire quoi et sur quel ton, afin de pouvoir généraliser et nommer ce dont il faudrait se débarrasser (LE DŒUFF, 1998 : 116).

La position « femme » que prescrit le paradigme patriarcal est donc une position seconde, de répétitrice éclairée qui ne peut que réinscrire son exclusion en s'inscrivant en tant qu'exception paradoxale. Toute énonciation à partir d'une telle position va ainsi consister à dire le contraire de ce que l'on fait ou à faire le contraire de ce que l'on dit, sachant que, comme l'a montré Austin, « dire, c'est faire » (AUSTIN, 1962, 1970). Voici qu'apparaissent les contours de ces excès de normalité dont Carri souffre et dont nous souffrons toutes : ce sont les lignes floues de l'inexorable malaise engendré par la double contrainte. Le piège tendu se referme au moment où nous prétendons l'ouvrir, le discours est clos et la bouche est vide, l'orifice est réputé béant, le silence est bruyant mais inaudible. Entre le silence vertigineux et le cri – de colère, de souffrance ou de guerre –, il existe une multitude de positionnements possibles, qui matérialisent les positions intermédiaires. Celles-ci procèdent des diverses stratégies de négociation concevables avec ce cadre – relativement hétérogène et mouvant, mais à la fois mis en œuvre inexorablement par le corporatisme masculiniste – qu'est la nomophatique : un cadre dont le fonctionnement requiert notre participation.

Toute stratégie de négociation exige la matérialisation d'un territoire encore non balisé, l'explicitation d'une frange commune mais aussi l'invention d'un hors champ à partir duquel est menée la négociation, qui se compose de critiques, de données nouvelles ou nouvellement agencées. Une généalogie et une archive perdues, oubliées ou à réinventer sont alors convoquées afin d'autoriser ce discours second, porteur de nouvelles normes susceptibles de rendre compte de la légitimité et/ou universalité des « anomalies » décelées dans le paradigme mis en crise. La scène d'énonciation que cette négociation implique est double, elle est le résultat d'une inscription paradoxale, comparable, par certains aspects, à la paratopie que décrit Maingueneau (MAINGUENEAU, 2004), mais à la fois dissemblable dans la mesure où l'Archive sur laquelle repose le positionnement est encore en cours de constitution : chaque époque rejoue cette tâche interminable et « redécouvre » les œuvres des

femmes. Par ailleurs, le cadre herméneutique qui contribue à l'institutionnalisation de la paratopie est, dans le cas qui nous intéresse, pré-structuré par la nomophatique, il invalide donc au lieu d'institutionnaliser.

La scénographie mise en place pour faire exister cette double scène mobilise des dispositifs complexes et prothétiques car ils sont le résultat d'une double dé-naturalisation. En effet, les dispositifs que nous allons tenter de décrire dénoncent à la fois les autorités naturalisées et les normes naturalisantes qui les soutiennent en masquant les processus d'exclusion qui fondent ces autorités.

Une nouvelle rationalité est à l'œuvre : celle qu'engendrent, selon Donna Haraway, « les politiques et les épistémologies de la localisation, du positionnement et de la situation, où la partialité, et non l'universalité, est la condition pour faire valoir ses prétentions à la construction d'un savoir rationnel » (HARAWAY, 2007 : 126). Il est nécessaire, explique-t-elle, de dénoncer aussi bien le relativisme que la totalisation : « Relativisme et totalisation sont tous les deux des “trucs divins” qui promettent une vision depuis partout et nulle part de manière égale et entière, mythes communs de la rhétorique qui investit la Science » (HARAWAY, 2007 : 120). Ces mythes produisent ainsi un savoir irresponsable puisqu'il est impossible de lui demander des comptes. Il convient de rappeler comment Haraway nous met à la fois en garde contre une idéalisation et une simplification de la vision « d'en bas » : les déplacements de perspective vers les positions des assujettis ne sont ni innocents ni immédiats, au contraire, ils procèdent d'un mouvement et de technologies sémiotiques dont nous sommes responsables. Certes, ces points de vue « sont privilégiés parce qu'en principe [ils sont] moins susceptibles d'autoriser le déni du noyau critique et interprétatif de tout savoir » (HARAWAY, 2007 : 119-120) ; mais, indique-t-elle, ils supposent en même temps la nécessité de se doter de techniques et d'outils : « *apprendre* à voir d'en bas requiert au moins autant de savoir faire avec le corps et le langage, avec les médiations de la vision, que les visualisations technoscientifiques “les plus élevées” » (HARAWAY, 2007 : 119).

L'une des figurations possibles de ces dispositifs qui impliquent une double scène d'énonciation, mettent en crise le « truc divin » et étayent les médiations qui articulent une perspective partielle, serait l'*anamorphose* (BALTUSAÏTIS, 1984 ; SORIANO, 2009b). Nous allons la voir à l'œuvre dans les productions de Carri.

Dispositifs hybrides

Avant d'analyser certains aspects du film *Urgente* (2007), j'ébaucherai en quelques traits l'hybridité générique des films de Carri. Le premier long-métrage, *No quiero volver a casa* (2000) (Je ne veux pas rentrer chez moi), est un polar très noir, tourné en noir et blanc, elliptique, dont la temporalité non linéaire rend encore plus opaques les deux histoires qui se croisent. Le film met en scène les chroniques, fragmentaires et dégradées, de deux familles à la dérive, peu avant la grande crise argentine de 2001. Le récit est une sorte de puzzle lacunaire, qui demeure en suspens ; la clé de l'énigme concerne moins le crime crapuleux qui ouvre le récit que le suicide d'une jeune femme dont la mort, indirectement, donne du sens à l'ensemble, mobilise les lignes éparses d'une trame plus plastique et graphique que narrative, traversée par les contours contrastés de la géométrie urbaine. L'âpreté de cette géométrie urbaine apparaît aussi, mais de façon parodique dans le court *Barbie también puede eStar triste* (2001), qui a pour sous-titre : « mélodrame pornographique ». Il s'agit d'un court-métrage d'animation réalisé en *stop motion* mettant en scène des poupées Barbie et Ken. Jouant avec les codes de la pornographie moderne, le court oppose à la trame mélodramatique

hétéronormée, étrangement réaliste, une utopie parodique et ludique revendiquant la diversité sexuelle.

Connue – à la fois célébrée et critiquée – pour son second long-métrage, *Los Rubios* (2003) (Les blonds), Carri devient celle qui inaugure une perspective nouvelle sur la question de la représentation de la mémoire des disparus du *Proceso de reorganización nacional* : la dictature de la Junte militaire (1976-1983) qui massacra toute une génération de militant.es, parmi lesquelles les parents de la réalisatrice. *Los Rubios* prend pour objet le tournage d'un documentaire exposant les rapports entre la réalisatrice et les documents qu'elle a recueillis, sous des formes diverses (entretiens, interviews, documents écrits, personnels et officiels, etc.), reconstituant les activités, l'arrestation et la détention dans un centre de torture clandestin, de Roberto Carri et Ana María Caruso, ses parents. Le film met en scène à la fois Carri, en tant que réalisatrice, et Analía Couceyro, une actrice qui se présente au début du film et annonce qu'elle va représenter Albertina Carri. Diverses séquences qui évoquent le passé et l'arrestation de ses parents sont réalisées en *stop motion* à partir de figurines Playmobil.

La rabia (2008) (La rage), son 4e long-métrage, se fonde sur une représentation de l'économie domestique qui caractérise un village isolé dans l'immensité du paysage rural argentin : La Rabia. Il adopte un réalisme presque entomologique. La réalisatrice travaille sur les recours hyperréalistes destinés à créer une atmosphère oppressante, en jouant sur l'obscène et la défamiliarisation avec une rigueur pesante : plans rapprochés sur des charognes ou des corps engagés dans un rapport sexuel, bande son qui ne diffuse quasiment que les cris de la faune locale (très peu de dialogues, des souffles et des cris humains, une musique violente limitée à une brève séquence centrale où tout bascule). Dans cet ensemble déjà extrêmement surprenant mais en quelque sorte cohérent dans l'exploration de l'obscène, la réalisatrice insère une longue séquence rurale qui montre en direct comment « faenar el chancho » (tuer le cochon). Ces images semblent citer, mettre à distance et commenter les débordements actuels de l'esthétique *snuff*. Carri ponctue le long métrage d'une série de séquences d'animation très poétiques (réalisées par Manuel Barenboim), où de métamorphiques silhouettes, tantôt humanoïdes tantôt animales, surgissent et se diluent dans les couleurs de la peinture sur verre.

Ces brèves évocations de quelques jalons de sa filmographie montrent à quel point l'une des caractéristiques majeures de sa production est l'hétérogénéité générique associée à une stratégie discursive qui déjoue les attentes de la critique, suivant les commentaires que nous livre Carri elle-même sur son positionnement :

Pero siempre al leer las críticas que hacen los críticos hombres de mis películas me vuelve a la memoria, como el latigazo de un domador que quiere dominar a sus bestias, aquellos primeros juicios (los de la frialdad, lo de la emoción) porque leo una sensación de desilusión en sus palabras, un sabor amargo que les deja el no poder encuadrarme en eso que tan mal han catalogado como “cine de mujeres” porque las estrategias discursivas los despistan. O porque en tanto mujer, siempre estoy a prueba y en tanto mujer, nunca alcanzo el objetivo. [...] Muchas escenas de mis películas están inspiradas en el cine pornográfico o en el policial negro, dos géneros dominados por el imaginario masculino. Pero lo cierto es que no he logrado reconocer ninguna autoridad al sistema de géneros, ni cinematográficos, ni sexuales. Son, en todo caso, mecanismos que es necesario reconocer para poder desmontar sus piezas y volver a ensamblarlas en otro orden o sin ninguno, tal como mi hijo hace con sus rompecabezas (CARRI, 2013 : 39-40)².

² Chaque fois que je lis les commentaires rédigés par des hommes critiques de cinéma à propos de mes films, je repense à ces premiers jugements (sur la froideur et le manque d'émotion) et c'est comme le coup de fouet du

Ces déroutantes stratégies discursives, qui reposent en partie, mais pas uniquement, sur la mise en œuvre de scènes génériques multiples et contradictoires, produisent un dédoublement inconfortable de la scène d'énonciation : le court d'animation *Barbie también puede estar triste* apparaît d'abord comme une joyeuse plaisanterie, puis devient très vite une peinture paradoxalement réaliste de la violence de genre qui révèle la dimension sinistre des genres pornographique et mélodramatique. Le récit mélodramatique s'adresse à un large public familial ; l'animation, l'humour des invraisemblances physiques et les poupées paraissent réservés à un jeune public ; la complexité avant-gardiste, la violence et les jeux post-pornographiques renvoient aux pratiques d'un public d'initiés. Le court est donc insaisissable, inclassable, mais d'une extraordinaire efficacité.

***Urgente* : explorer le silence**

Je voudrais maintenant analyser quelques aspects du téléfilm intitulé *Urgente* (2007), afin d'explicitier le fonctionnement des dispositifs qu'invente Carri. En premier lieu, observons qu'il s'agit d'un film qui mêle et contraste différentes pratiques : télévisuelles, théâtrales et cinématographiques. Il est co-réalisé par Albertina Carri et Cristina Banegas, dans le cadre du programme « 200 años » financé par la chaîne nationale Canal 7 qui, à l'occasion des célébrations du bicentenaire de l'indépendance, a organisé une série de collaborations entre cinéastes et metteurs ou metteuses en scène de théâtre (GASPARÍN, 2012 ; RANZANI, 2007 ; PÉREZ LLAHÍ, 2008).

L'hybridité générique est par conséquent liée au programme lui-même, dès sa conception (GASPARÍN, 2012). Le traitement de l'espace et des points de vue qui le construisent est l'un des aspects qui exploitent avec une grande intensité les effets de cette hybridité. Le deuxième aspect que nous aborderons est celui de l'énonciation et des scénographies multiples qui sont proposées, juxtaposées, opposées, afin de promouvoir une réflexion sur l'ordre du discours.

Le point de départ du téléfilm est un fait-divers récent qui hante la réalisatrice au moment de la conception du projet (RANZANI, 2007) : une fillette de onze ans s'est suicidée à Jujuy, dans les toilettes de son école ; elle était enceinte. Il ne s'agit pas, pour les deux femmes, de mettre en scène ce fait-divers-là, mais plutôt de le considérer comme un catalyseur pour la réflexion qu'elles vont construire. Les « 200 ans » qui sont au fondement du programme seront ainsi interprétés comme 200 ans d'abus contre les femmes. Le contexte national est donc extrêmement présent et en particulier les débats à propos de l'éducation sexuelle et de la dépénalisation de l'avortement. Le contexte du téléfilm est imaginé comme rural et transposé dans la province de Misiones ; aux rapports de genre vont s'ajouter les discriminations et oppressions qui procèdent des rapports de classe et des processus de racialisation. La tragédie mise en scène est celle d'une fillette de onze ans qui a été violée, est enceinte et se trouve contrainte au suicide. On comprend que le coupable est le bedeau de la

dompteur qui veut dominer ses bêtes. Je perçois dans ces mots de la désillusion, le goût amer que leur laisse le fait de ne pas pouvoir me cataloguer dans cette chose si mal répertoriée et qu'on appelle « cinéma de femmes », tout simplement parce que les stratégies discursives les frustrant, les désappointent. Ou parce que, en tant que femme, je suis toujours à l'épreuve et qu'en tant que femme, je n'atteins jamais l'objectif.

Plusieurs scènes de mes films s'inspirent du cinéma pornographique et des films policiers noirs, deux genres dominés par l'imaginaire masculin. Mais il est clair que je ne suis jamais parvenue à reconnaître une autorité quelconque au système des genres, qu'il s'agisse des genres cinématographiques ou des genres sexuels. Ce sont des mécanismes qu'il est nécessaire d'identifier pour les démonter, et les assembler à nouveau dans un ordre différent, ou sans aucun ordre, comme le fait mon fils lorsqu'il joue avec ses puzzles. Trad. par L. Mullaly et M. Soriano.

commune rurale, alors que le prêtre apparaît comme l'auteur probable d'abus antérieurs sur la personne de son bedeau.

La jeune fille n'est pas nommée mais désignée comme « la Nena » dans le téléfilm, c'est-à-dire « la fillette » : seule sa position dans les relations familiales l'identifie. L'absence de nom affecte l'ensemble des personnages qui sont ainsi désignés par leur fonction sociale et/ou familiale : « la maestra », « el cura », « la tía », « la partera », etc. Ce parti pris d'abstraction et d'identités génériques souligne les rapports de pouvoir dans lesquels sont insérés les personnages et prend le contrepied de la rhétorique médiatique qui traite ce type de situation suivant le modèle réaliste du « fait-divers » (HOUEL, MERCADER, SOBOTA, 2003). La rupture des codes de représentation est nécessaire pour rendre compte de la réalité structurelle de la violence de genre qui est en jeu (SORIANO, 2009a).

La « Nena » s'enferme dans, ou plutôt est condamnée à un mutisme absolu, car son histoire est forclosée. Elle devient ainsi l'objet des querelles et d'alliances que déclenche son « état », entre sa famille, l'École et l'Église, et à l'intérieur de ces institutions. Dans ces querelles, la seule voix qui demeure systématiquement inaudible est celle de la fillette. Seuls certains fragments du téléfilm, montés en récits seconds, lui restituent un espace de parole, en mettant en scène ses cauchemars. Ce n'est par conséquent que dans le cadre d'un dédoublement du dispositif d'énonciation que le discours sur le viol et la violence de genre peut être émis. Ce dédoublement est l'un des dispositifs qui permettent de déjouer la nomophatique et l'intimidation cognitive (MULLALY & SORIANO, 2014) ; dans le téléfilm cette mise en abyme ouvre une issue et accueille la parole, les angoisses, les craintes et le désespoir de l'enfant.

La séquence du générique est intéressante à plus d'un titre, elle construit l'espace et le point de vue : la caméra filme en plongée un chemin de terre rouge au centre du cadre et se déplace en un lent travelling avant le long du chemin, vers un portail situé au fond du champ. L'œil saisit le mouvement perpendiculaire d'un personnage en amorce, seules ses jambes sont dans le cadre, en haut à gauche. Dans les dernières minutes du générique s'opère la rencontre des deux mouvements, le travelling cesse et un panoramique vers le haut montre le corps d'une jeune fille, dont la tête reste toujours hors-cadre ; elle franchit le portail, passe devant la caméra et sort du champ par la gauche. Le dernier plan se stabilise sur un titre instable, dont les lettres lumineuses se balancent comme des lampions ou comme du linge étendu sur un fil, que l'on distingue à travers les lignes que forme la structure métallique du portail. Les couleurs sont contrastées : la couleur rouge de la terre domine, des ombres rugueuses mettent en valeur sa matière, des monticules dessinent une double limite, traçant un chemin, sur cette surface homogène. La prise de vue en plongée a pour effet d'accorder au rouge rugueux la quasi totalité du cadre ; s'y ajoute l'obscurité de la nuit et une mince bande de ciel bleu nuit. Pour la dernière partie du générique, le bleu électrique des lettres du titre : « *Urgente* », joue avec le bleu des gyrophares et des néons signalant les urgences médicales.

Les noms des actrices et acteurs apparaissent projetés en lettres lumineuses claires sur le sol et disparaissent, ils défilent en suivant le mouvement de la caméra. La source de cette projection se situe un peu plus haut mais dans la même position que celle de la caméra, suggérant la quasi coïncidence de la prise de vue et de la projection : insistant sur l'origine multiple de l'énonciation. Qui regarde ? qui écrit ? D'une part, le mouvement de la caméra invite à parcourir ce chemin, invite le spectateur à pénétrer dans cet espace, à rencontrer une jeune fille anonyme qui circule dans la nuit, puis à découvrir l'existence d'une urgence. D'autre part, ce mouvement initial figure également le parcours d'un regard accablé, rivé au

sol, et indique une position inférieure, puisque même le panoramique final ne parvient pas à la hauteur du visage du personnage.



L'invisibilité du visage de la jeune fille ne construit pas seulement son anonymat. Si le maintien hors cadre de son visage lui confère une dimension générique —elle représente les milliers de jeunes filles qui connaissent ou ont connu un sort semblable—, il renvoie aussi, et surtout, au déni qui pèse sur sa situation, à l'évitement que les régulations du visible organisent. Autrement dit, la rupture des codes de représentation qui consiste à ne montrer du personnage que la partie inférieure et non le visage, construit le suspens du sens, l'énigme, mais expose ou matérialise en outre l'amputation qu'opère le paradigme patriarcal qui fixe les limites du dire et du visible.

Les prises de vues en plongée, à moins d'un mètre du sol, qui se centrent sur les pieds des personnages et accompagnent leurs parcours sur la terre rouge, sont nombreuses dans le film. Elles semblent exprimer l'accablement, la soumission, l'oppression subie. L'absence d'horizon qu'entraînent ces prises de vue en plongée est récurrente. Elles alternent avec des prises de vue en plongée où la caméra est en position haute, ou très haute : de trois à cinq mètres du sol. Les personnages apparaissent ainsi écrasés et comme enfermés dans la boîte que constitue le plateau. Ces angles de prise de vue et ces positions, (trop) basses ou (trop) hautes (par rapport à une norme qui construit la vraisemblance de la prise de vue), produisent

de puissants effets de distanciation et de défamiliarisation : ils rompent avec une rhétorique commune qui mime un regard anthropomorphe, à hauteur d'*homme*. Ce dispositif, récurrent dans le film, problématise, en l'exhibant, la verticalité, autrement dit la hiérarchie, et révèle l'impossibilité et l'artificialité d'un point de vue neutre. Ce dernier apparaît alors comme illusoire et lié à l'usage conventionnel de codes de représentation normalisés. Une part non négligeable du « truc divin » que met en place la rhétorique médiatique est ainsi déconstruite.



Le dispositif de prises de vue (angle, cadrage, échelle) que nous décrivons matérialise l'existence d'une instance d'observation extérieure, mobile, et rend opaques les points de vue qu'elle adopte, même lorsque ceux-ci redeviennent plus conventionnels, pour filmer les dialogues entre les personnages, par exemple, avec une caméra située à la hauteur des visages. En outre, la scénographie réunit en un seul espace des lieux multiples, des espaces supposés fermés mais figurés symboliquement, et donc ouverts et totalement visibles, de partout – à la manière du film *Dogville* (2003) de Lars von Trier : Carri ironise et parle d'un « *Dogville* criollo » (RANZANI, 2007) – ; cette scénographie expérimentale superpose aux prises de vue conventionnelles des scènes extérieures à la scène filmée, visibles en amorce, en partie hors cadre. Le champ, grâce à la profondeur de champ et à la scénographie ouverte, en fonction du cadre et des mouvements de caméra, va faire défiler au second plan d'autres secteurs du plateau, d'autres personnages qui se livrent à leurs occupations, rendant ainsi impossible toute illusion de positionnement neutre et universel et invalidant toute velléité de perception totale. Il y a toujours un excès et un manque, on voit toujours trop et pas assez, on voit ce que l'on regarde mais on ne regarde pas nécessairement ce que l'on voit. On doit renoncer à tout voir. La réalité est ainsi représentée sans cesse à la fois comme excessive et lacunaire, les limites du point de vue adopté sont matérialisées par la défamiliarisation qu'engendre le dispositif, qui exhibe ce que la « normalité » a d'excessif et ce qu'elle comprend, mais qui demeure tronqué, ce que nous savons mais que nous refusons de voir en acceptant les codes historiques du vraisemblable qui créent l'illusion référentielle. La transparence de ces codes est minée, leurs « excès de normalité » nous explosent à la figure.

Cet ensemble complexe de dispositifs ne cesse de produire des effets d'anamorphose (SORIANO, 2009b), dans la mesure où la perspective en tant que construction d'une norme du regard humain, situé dans une position unique, idéale et universelle, est sans cesse déjouée. Elle est confrontée à une multiplicité de points de vue partiels, de positionnements complexes qui rendent compte de conflits discursifs et de luttes symboliques.

La scénographie accentue l'absence d'horizon produite par les plongées, puisque l'espace est celui d'un studio, divisé en secteurs qui figurent les différents lieux de vie de ce hameau perdu de la province de Misiones. Une maison rurale, celle de l'accoucheuse qui vit avec sa fille et sa petite fille ; un stock de bois, un foyer à l'air libre, un poulailler, des sièges rustiques. Une école rurale, avec la maîtresse, des enfants et une directrice, des pupitres, un bureau, une cloche. Une chapelle, avec un christ, un autel et un presbytère occupés par les lits du prêtre et de son bedeau. Ces trois lieux sont symboliquement figurés par une série limitée d'accessoires et chacun figure à son tour, métonymiquement, une institution : la famille, l'école, l'église. S'ajoutent des espaces extérieurs : la cour de récréation et sa balançoire, une zone boisée hors du village, représentée par la silhouette projetée d'un grand arbre et un talus de terre, et des écrans, sur lesquels sont projetés tantôt des champs, de l'eau, le ciel, le soleil ou la lune. L'impression d'étrangeté est compensée par le cadrage et le montage qui, suivant les besoins du récit, créent des discontinuités dans cet espace clos, afin de maintenir un seuil de vraisemblance suffisant. Cette scénographie ne produit pas seulement la défamiliarisation : à la distance critique qu'elle engendre s'ajoute la révélation d'un dispositif social cohérent, fonctionnel, dans lequel les différentes institutions représentées s'articulent, s'allient, convergent ou divergent, s'affrontent, mais sont, en dernière instance, solidaires entre elles. La solidarité est figurée par l'attente commune (quasi messianique) de l'arrivée inespérée de la télévision, qui occupe toutes les conversations, et qui réunit le village unanime dans le dernier plan du film, lorsque enfin elle se produit. La télé, objet de désir, de convoitise, signe de progrès, fait converger les conversations et les regards, en particulier dans le dernier plan du film où tout le village s'assemble à l'aube pour l'accueillir, et tourne alors le dos à la jeune fille qui s'est pendue dans la nuit.



Car les différentes composantes de cette communauté se réunissent également autour d'une même pratique : celle qui réduit au silence la jeune fille violée et enceinte. Objet de tous les discours, interrogée, jugée, elle est souillée, rejetée, exclue ; le film la montre toujours cachée, sortant du cadre, ou encore à terre, malade, houspillée. Elle est dépossédée de sa voix, de son corps, de son histoire, de sa vie, y compris par la créature monstrueuse qui pousse dans son corps et la blesse, l'envahit. Le dispositif scénographique opère l'exhibition, la visibilisation de la cohérence du paradigme patriarcal, à peine ébranlé par le positionnement différentiel de la grand-mère, accoucheuse traditionnelle, et de la tante, sage-femme moderne, qui incarnent deux positions du féminisme actuel dans le débat sur la dépénalisation de l'avortement (SCIORTINO, 2014). Il signale parallèlement que l'existence

d'un espace d'interlocution où le discours de la jeune fille peut être entendu existe, mais hors de cet espace clos. Sa parole, pour être entendue, exige donc un changement de paradigme.



Le téléfilm crée, comme nous l'avons signalé plus haut, un espace onirique dans lequel la voix de la jeune fille se fait entendre. La scénographie de cet espace alternatif est complexe et multiple, le discours est médiatisé : la jeune fille est assise à son pupitre d'écolière et écrit une lettre à ses sœurs. En voix-off, elle énonce ce qu'elle est en train d'écrire. Devant elle sur un écran noir des silhouettes géométriques et géantes de chiens bleus qui s'agitent sont projetées, accompagnées de halètements et de grognements sonores. À côté d'elle, une télévision montre des scènes d'accouchements de différents animaux. Trois niveaux d'images, quatre niveaux sonores : la voix-off, les grognements et halètements des chiens, un grondement sourd et des cris de bébé à la fin de la séquence, qu'interrompt le claquement d'une explosion au moment du réveil brutal de la jeune fille. Cet espace onirique est aussi l'espace de l'art, celui que prend en charge le téléfilm en tant que fiction, dispositif technologique et sémiotique. Le téléfilm dédouble sa scénographie et oppose à l'oppression immonde du paradigme patriarcal, hermétique – dont la violence est invisibilisée par la censure, le mensonge, le secret –, l'ouverture paradoxale que réalise l'intermédialité spéculaire : la télévision dans la télévision, le cinéma dans le cinéma, la fiction dans la fiction, le théâtre dans la télévision. Dans ce cas, également, ce sont les points de vue partiels qui sont exposés, le dialogisme qu'ils génèrent qui est revendiqué, la politique de l'interprétation qui est instaurée.

La dimension expérimentale de l'écriture cinématographique d'Albertina Carri est présente dans *Urgente*, comme dans le reste de sa production, non pas en tant que recherche formelle en quête d'une transcendance esthétique, mais bien en tant qu'urgence politique : le paradigme patriarcal tue. Elle fonctionne comme un dispositif prothétique permettant de projeter – anticiper, rêver, distraire, forger, conquérir, concevoir – un territoire épistémologique et politique ouvert à de nouvelles normes de l'humain. Cette frange conquise sur l'espace clos du paradigme patriarcal en dénonce la violence et les injustices, elle joue le rôle d'un amplificateur visuel et sonore qui rend audibles et visibles les discours et les luttes féministes dans lesquelles le téléfilm s'inscrit. Cette marge improbable que forge le complexe dispositif d'anamorphose déjoue l'illusion de normalité associée à l'existence supposée d'un ordre unique et naturel : en mettant en évidence la violence extraordinaire qui définit l'ordinaire de nos vies, c'est un déplacement radical de perspective qu'opère l'écriture

cinématographique de Carri. Il nous revient de relayer les défis qu'elle lance à la nomophatique.

BIBLIOGRAPHIE

- AUSTIN, John L. (1970), *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil. Trad. par Gilles Lane de *How to do things with Words*. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955, Oxford, Ed. J.O. Urmson, 1962.
- BALTRUSAITIS, Jurgis (1984), *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*, Paris, Flammarion.
- CARRI Albertina, BANEGAS Cristina (2007), *Urgente*, Canal 7 (production), Argentina, Telefilm 76 mn.
- CARRI, Albertina (2000), *No quiero volver a casa*, Albertina Carri (production), Argentina, 74 mn, 35 mm, B&N.
- (2001), *Barbie también puede estar triste. Melodrama pornográfico*, Argentina, 24 mn, 35 mm, couleur.
- (2003), *Los Rubios*, Albertina Carri et Barry Ellsworth (production), Argentina, 89 mn, 35 mm, B&N/couleur.
- (2007), *Los Rubios. Cartografía de una película*, Buenos Aires, Ediciones Gráficas especiales, 2007.
- (2008), *La Rabia*, Matanza cine, Pablo Trapero et Albertina Carri (production), Argentina, 83 mn, couleur.
- (2013), « Cuestión de imagen », *Cinemas d'Amérique latine* No 21, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, p. 30-41.
- FEMENIAS, María Luisa (1990), « La revolución genérica », *Hiparquia*, vol. III, agosto. Disponible sur :
<http://www.hiparquia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/voliii/la-revolucion-generica>
- (2004), « Lectura excéntrica y cambio de paradigma: des-invisibilización de los *a priori* históricos de género », *Imprévue « Théories critiques et littérature latino-américaine actuelle »*, 1 & 2, Montpellier, Éditions du CERS, p. 207-225.
- (2008), « Violencia contra las mujeres: urdimbres que marcan la trama », Elida Aponte Sánchez y María Luisa Femenías (Comp.), *Articulaciones sobre la violencia contra las mujeres*, La Plata, Editorial de la Universidad de La Plata, col. Campo Social, p. 12-53.
- (2014), « Penser et montrer la violence. Catégories et modalités », *Caravelle* N° 102, Juin, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, p. 21-36.
- GASPARINI, María Florencia (2012), « Conmoviendo el orden de lo posible : Aperturas en un relato de la violencia sexual », revista *Afuera*, Año II, N. 12, Junio. Disponible sur :
<http://www.revistaafuera.com/print.php?id=249&nro=12>
- HARAWAY, Donna (2007), « Savoirs situés » [Situaded Knowledge, 1988] in *Manifeste cyborg et autres essais*, Paris, Exil, p. 107-142.
- HOUEL Annik, MERCADER, Patricia, SOBOTA, Helga (2003), *Crime passionnel, crime ordinaire ?*, Paris, Presses Universitaires de France, « Sociologie d'aujourd'hui ».
- IRIBARREN, María (2008), “Sufro con el exceso de normalidad” entrevista a Albertina Carri, *Cinecrópolis*, Junio. Disponible sur :
<http://www.cinecropolis.com/entrevistas/albertinacarri.htm>
- KUHN, Thomas Samuel [1962] (1999), *La structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion.
- LE DŒUFF, Michèle (1989), *L'étude et le rouet*, Paris, Seuil.
- (1998), *Le sexe du savoir*, Paris, Aubier.

- MAINGUENEAU, Dominique (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- MULLALY, Laurence (2012), « Albertina Carri. Cinéaste de l'inconfort », *Cinéma d'Amérique Latine*, N° 20, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, p. 151-162.
- MULLALY Laurence, SORIANO Michèle (2014), « Introducción. De cierta manera : cuando las cineastas latinoamericanas reconfiguran las normas de género », *De cierta manera : cine y género en América latina*, L'Harmattan, p. 9-24.
- PEREZ LLAHI, Adrián (2008), « Estreno : *Urgente* de Albertina Carri y Cristina Banegas », *Cinecrópolis*, Noviembre 2008, año IV.
Disponible sur : <http://www.cinecropolis.com/estrenos/urgente.htm>
- PINTO VEAS, I. (2008), « Entrevista a Albertina Carri. A propósito de *La Rabia* », *La fuga*. Disponible sur : <http://www.lafuga.cl/entrevista-a-albertina-carri/5>
Consulté le 25/04/2013)
- RANZANI, Oscar (2007), « El aborto, en una mirada "Urgente" », *Página 12*, 26/06.
Disponible sur : <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/8-6761-2007-06-26.html>
- SCIORTINO, Silvana (2014), « Violencias relatadas, derechos debatidos y mujeres movilizadas : el aborto en la agenda política de las mujeres indígenas en Argentina », *Caravelle* N° 102, Juin, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, p. 87-106.
- SORIANO, Michèle (2009a), « Rendre visible l'indiscutable frontière : des interdits à l'interdit du discours », *Colloque « Interdit & genre »*, 15-16 mai 2009, Université de Tours.
- (2009b), « Anamorphose du genre dans la littérature latino-américaine », Kristeva, J., Ed., *Actes du Colloque Guerre et paix des sexes*, Hachette, p. 86-98.
- (2013a) « Cuestionamientos actuales de una norma cognitiva: género y discurso literario latinoamericano », in García de la Sienra, R., Quijano, M., Fenoglio, I. (coords.), *La tradición teórico-crítica en Hispanoamérica. Mapas y perspectivas*, Bonilla-Artigas/Universidad Veracruzana/UNAM, México, p. 93-115.
- (2013b), « De la niña inútil a la Barbie pornostar: melodrama, género y canon en el discurso feminista latinoamericano », Semilla Durán, María A. (Ed.), *Variaciones sobre el melodrama*, Madrid, Casa de Cartón, p. 397-424.
- (2013c), « El experimento del rompecabezas : Albertina Carri, No quiero volver a casa », *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*, Vol. 21/2013 - No. 42 « Cuerpo y autori(al)idad en la literatura, el arte y el texto cinematográfico ». Disponible sur : [http://albertinacarri.com/fotos/Rompecabezas_Michel_Soriano_-_Sobre_No_Quiero_Volver_a_Casa_\(1\).pdf](http://albertinacarri.com/fotos/Rompecabezas_Michel_Soriano_-_Sobre_No_Quiero_Volver_a_Casa_(1).pdf)
- (2014a), « Animación: distanciar, desnaturalizar, experimentar. Dispositivos híbridos de Albertina Carri », Mullaly, L., Soriano, M. (Eds), *De cierta manera : cine y género en América latina*, L'Harmattan, p. 193- 218.
- (2016) « Cinéma féministe argentin : les questionnements épistémologiques et politiques d'Albertina Carri », *Genre en série : cinéma, télévision, médias* 2016/3 : « Dynamique des études de genre appliquées aux objets médiatiques. Retour sur le congrès de l'Institut du Genre 2014 ». En ligne : <http://genreenseries.weebly.com/numeacutero-3.html>

Pour citer cet article: Soriano, Michèle (2014), « Explorer les *excès de normalité*, ou comment dés-invisibiliser le paradigme patriarcal », *Lectures du genre* n° 13 : Genres, identités, autorités, p. 51-65.