

Repenser la *bio* d'Eva Duarte Perón au 70^{ème} anniversaire de sa mort (1952-2022). Le cas de la mini-série argentine *Santa Evita* (2022)

SABRINA WAJNTRAUB

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE (ÉTUDES ROMANES – CRIIA)

s.wajntraub@parisnanterre.fr

1. Buenos Aires, 26 juillet 1952 : Eva Duarte Perón s'éteint à 33 ans, des suites d'un cancer de l'utérus. Les *grasitas* pleurent la Jefa Espiritual de la Nación, tandis que les milieux conservateurs célèbrent la mort de la *yegua*, de la *polca*, unis autour du slogan « ¡Viva el cáncer! ». Bien qu'il divise, le décès de la Première Dame argentine n'en demeure pas moins un événement pour tous, ne serait-ce étymologiquement puisque comme le rappelle Paul Ricœur, « l'événement c'est tout ce qui arrive : apparaître, disparaître, c'est arriver » (Ricœur, 1992 ; 29). Ainsi, le premier sens du terme ancre la disparition d'Eva Perón dans un espace-temps présent et circonscrit. Or, au même instant, l'Argentine assiste et participe à la naissance du mythe Santa Evita, projetant immédiatement la mort d'Eva Perón dans un après, et invitant par conséquent à envisager l'événement original au-delà de sa temporalité. À juger l'abondante et intarissable production musicale, picturale, monumentale, sculpturale, historique, littéraire et cinématographique, sans compter les discours politiques et les commémorations dont est l'objet la *bio* – comprendre la vie et le corps – d'Eva Perón depuis son décès, il s'avère indéniable que la disparition de la porte-drapeau des humbles a acquis une dimension événementielle qui la dépasse, à la fois dans le temps, dans le nombre et dans la variété.
2. Dans cette perspective, nous tenterons de repenser la *bio* d'Eva Perón dans son devenir multiple en 2022, précisément soixante-dix ans après sa disparition. Nous mènerons notre étude à travers l'examen de la mini-série argentine *Santa Evita*, adaptée de la fameuse biofiction éponyme publiée en 1995 par l'auteur argentin Tomás Eloy Martínez et mise en ligne le 26 juillet 2022, soit le jour même du 70^{ème} anniversaire de la mort d'Eva Perón. Nous le constatons donc : outre un espace de dé/reconstruction télévisuelle

de la figure d’Eva Perón, *Santa Evita* apparaît aussi comme un territoire où convergent d’autres (re)lectures de la *bio* de l’ex Première Dame de la Nation. Dans quelle mesure la mini-série s’inscrit-elle dans une (dis)continuité avec les réinvestissements passés et contemporains, voire-ultra-contemporains, pour mener à bien son entreprise ? Comment en joue-t-elle ? Quelle autre *bio* d’Eva Perón produit-elle en 2022 ? Pour y répondre, notre travail s’articulera autour d’une approche plurielle de la série biopic et de la notion d’événement, qui nous conduira au carrefour d’enjeux d’ordre commercial, politique, sociétal, culturel et artistique. Il conviendra, en effet, de saisir *Santa Evita* dans le cadre des commémorations du 26 juillet 2022 – et plus largement, dans le contexte de retour au pouvoir du péronisme depuis 2019 – et parallèlement, de l’appréhender à la fois comme un événement culturel remarquable et comme une production artistique recourant à des outils propres et opérant des choix d’adaptation. Notre étude consistera à mettre en lumière, d’une part, la construction de la série en tant qu’événement, d’autre part, les ressorts et le(s) sens d’un produit télévisuel oscillant entre filiation et dé/reconstruction de la *bio* d’Eva Perón. Ainsi, dans un premier temps, nous examinerons la mini-série depuis une perspective externe, à travers l’événementiel autour de son lancement, avant d’aborder *Santa Evita* depuis la perspective interne de l’analyse filmique.

1. La construction d’une série-événement

1.1. QUAND L’AVANT-PREMIÈRE DEVIENT UN ÉVÉNEMENT

3. Lundi 25 juillet 2022. J-1 avant le 70^{ème} anniversaire de la mort d’Eva Perón et avant-première de la diffusion de la série sur Star+, une plateforme de vidéo à la demande détenue et exploitée par le puissant groupe The Walt Disney Company. Ce soir-là, se tient « la gran noche de estreno de “Santa Evita” ante 1200 personas », « [c]on la majestuosidad del Teatro Colón como escenario único », « [c]on la sala colmada y en un clima de gran expectativa » (*El Reportero*, 2022). Outre les protagonistes qui se sont illustrés devant et derrière la caméra, « esta gran celebración » réunit aussi « grandes estrellas invitadas que pasaron por la alfombra roja, en un entorno ambientado de época » (*El Reportero*, 2022). Ainsi, la presse chilienne ne manque pas d’épithètes hyperboliques pour évoquer la cérémonie d’avant-première qui, associée à la démesure, se présente déjà à elle seule

comme un événement en soi, comme un « [f]ait qui attire l'attention par son caractère exceptionnel » selon l'une des définitions de l'événement que propose le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. L'avant-première suit le modèle du show à l'américaine. Les happenings s'enchaînent¹ avant la projection du premier épisode de la série. Elle s'impose comme « *the place to be* » pour voir et surtout, bien sûr, être vus. Ainsi le souligne une journaliste argentine quand elle décrit non sans ironie « los invitados especiales [que] acaban de hacer una cuadrilla de cola para acreditarse y obtener su silla en el gran teatro. Trajes negros, muchos pantalones plateados, selfies » (Kolesnicov, 2022). En réalité, le caractère grandiose de l'avant-première se veut l'exact reflet de la puissance de la plateforme de diffusion et de l'étendue du rayonnement de *Santa Evita* comme le suggère la présence de Diego Lerner, président de The Walt Disney Company Latin America, fier d'annoncer qu'il s'agit là d'un lancement mondial et que la mini-série sera diffusée dans pas moins de vingt-sept pays (Kolesnicov, 2022). Nous l'aurons donc compris : la mise en scène de la cérémonie-événement nous projette d'emblée au centre d'une vaste stratégie de communication au service d'une opération marketing de grande ampleur. L'évidence du lien entre le lancement de *Santa Evita* et la mini-série elle-même ne laisse aucun doute.

4. L'enjeu de l'avant-première s'avère capital : représenter une mise en abyme préliminaire de *Santa Evita* dont l'objectif final est de conduire les potentiels spectateurs de vingt-sept pays à croire, selon un raccourci facile, que « *the place to be* » ne peut que s'associer à « *the show to see* », en somme à « la série à voir ». Dans cette perspective, les parallèles se multiplient.
5. L'avant-première et la mini-série ont tout d'abord engagé des moyens financiers considérables : le lieu majestueux de l'avant-première, son nombre élevé d'invités et le fabuleux spectacle offert reflètent ainsi les « [q]uelques 120 acteurs et 1.300 figurants [qui] ont été nécessaires pour cette production tournée [...] dans plus de 40 lieux différents de Buenos Aires » (Niculai, 2022).

1 La représentation débute par la montée sur scène d'une femme accompagnée d'enfants, représentant Juana, la mère d'Eva Duarte Perón, et ses enfants, devant la dépouille de Juan Duarte, le père d'Eva, auquel sa mère n'était pas mariée. S'ensuit une danse de huit minutes, effectuée par les acteurs et retraçant l'adolescence de la Première Dame argentine, son arrivée à la capitale, sa carrière d'actrice, sa rencontre avec Juan Perón, sa relation avec le peuple argentin, sa maladie et sa mort.

6. La comparaison se fonde en outre sur la popularité du casting : le parterre de célébrités présentes au Théâtre Colón est à l'image du « casting de renommée internationale » (Niculai, 2022) de *Santa Evita*. En premier lieu, figure l'actrice principale d'origine uruguayenne, Natalia Oreiro, consacrée dans un article de *La Nación* comme « la reina de las telenovelas » (Trzenco, 2012). Très appréciée par le public argentin, elle prouve que « las estrellas de TV existen » (Trzenco, 2012). Et il en va de même pour l'équipe d'acteurs qui l'accompagne. Parmi eux, nous pouvons citer le Barcelonais Francesc Orella², l'Hispano-argentin Ernesto Alterio³ ou encore l'Argentin Diego Cremonesi qui, au-delà de leur filmographie au cinéma, s'avèrent essentiellement connus pour leurs rôles dans des séries télévisées à succès⁴.

7. Enfin, la présence du Ministre de la Culture de Buenos Aires, Enrique Avogadro, et celle du directeur du Théâtre Colón, Jorge Telerman (Kolesnicov, 2022) s'avèrent des gages de qualité, voire d'élitisme, et donc de légitimité. Leurs noms associés à des postes centraux dans le monde culturel dotent préalablement la mini-série d'une grande valeur qualitative. Fonctionnant aussi comme de véritables certificats de qualité, d'autres noms leur font écho. Directement et respectivement associés à la production et à la réalisation de *Santa Evita*, nous citerons :

- en premier lieu celui de la productrice mexicano-américano-libanaise Salma Hayek dont le patronyme reste à jamais lié à sa performance pour son rôle dans le biopic *Frida* en 2002 et qui lui valut une nomination aux Oscar de la meilleure actrice ;
- puis le nom du réalisateur colombien Rodrigo García à qui l'on doit de nombreux épisodes de la série télévisée nord-américaine *Six feet under* (2001-2005) et la co-écriture du scénario du film américano-britannique d'aventures spatiales, *Gravity* (2013). Aussi fils du Prix Nobel de Littérature, Gabriel García Márquez, Rodrigo García fait ainsi figure de

2 Francesc Orella incarne le Docteur Ara. En 2000, l'Espagne le connaît pour son apparition dans la série *El comisario*. En 2015, il obtient le rôle principal de la série catalane *Merlí* diffusée sur TV3 Catalunya puis sur La Sexta. Il y incarne un professeur de philosophie aux méthodes très spéciales. La fiction devient très vite un phénomène.

3 Ernesto Alterio incarne le Colonel Moori Koenig. Depuis 2018, il joue dans la série espagnole *Las chicas del cable*, diffusée sur Netflix.

4 Diego Cremonesi incarne le personnage d'Arancibia. Les Argentins le connaissent pour ses rôles dans les séries télévisées *Nafta Súper* (2016), *Un gallo para Esculapio* (2017), *El marginal* (2018-19) et *Monzón* (2019).

double gage de qualité ;

- enfin, de manière plus indirecte, la mini-série se trouve associée à l'écrivain argentin Tomás Eloy Martínez décédé en 2010, mais représenté à l'avant-première par ses enfants et petits-enfants (Kolesnicov, 2022). En effet, *Santa Evita* se présente comme une adaptation de la célèbre biofiction éponyme que Tomás Eloy Martínez publia en 1995. Elle fleurit d'ailleurs les librairies sertie d'un bandeau où Gabriel García Márquez commentait : « Aquí está, por fin, la novela que siempre quise leer ». Mario Vargas Llosa et Carlos Fuentes ne tarirent pas non plus d'éloges à son sujet. En affichant sa filiation avec l'œuvre de Tomás Eloy Martínez, et profitant alors de l'équivoque entre adaptation et copie fidèle, la mini-série se confond avec le double succès du roman *Santa Evita*, en termes de chiffres et de valeur littéraire, pour mieux en usurper les bénéfices.

1.2. QUAND LA MISE EN LIGNE DE *SANTA EVITA* COÏNCIDE AVEC LE JOUR DE LA COMMÉMORATION DU 70^{ÈME} ANNIVERSAIRE DE LA MORT D'ÉVA PERÓN

8. La stratégie de communication s'articule alors autour de la notion de grandeur à tous les niveaux pour promouvoir une série exceptionnelle, c'est-à-dire une série-événement, à la fois populaire et dotée d'une grande valeur artistique, apte à séduire un large public et de ce fait, inéluctablement destinée à un succès planétaire. Dans cette perspective, la mise en ligne des sept épisodes le jour de la commémoration du 70^{ème} anniversaire de la mort d'Eva Perón apparaît comme un ressort supplémentaire de la vaste orchestration marketing. Il s'agit là d'une manœuvre très habile car profitable à plus d'un titre : d'une part, l'inscription de la mini-série dans le cadre des commémorations assure une visibilité et une publicité à moindre coût de *Santa Evita*, et aussi indirectement de la jeune plateforme de vidéo à la demande Star+ lancée seulement en 2021 en Amérique latine ; d'autre part, en faisant coïncider dans le temps le personnage fictionnel et le personnage historique, *Santa Evita* génère une confusion entre la fiction et le réel qui donne à penser que la mini-série porte à l'écran le récit vrai de la *bio* d'Eva Perón. De sorte que selon les lois magiques de la promotion commerciale qui ne craint pas la contradiction, *Santa Evita* revendique fièrement son statut de fiction de qualité en se présentant comme un biopic adapté d'un roman encensé par les grands maîtres de la littérature hispano-américaine, en même temps qu'elle joue implicitement avec les prérogatives

du documentaire historique pour mieux s'associer aux valeurs d'authenticité et de vérité, tirant ainsi profit de tout côté. La volonté de jouer sur les deux territoires se trouve d'ailleurs parfaitement mise en scène dès le générique qui entremêle des plans d'une Eva Duarte Perón fictionnelle, incarnée par Natalia Oreiro, et des vidéos d'archives dévoilant une Eva Duarte Perón historique au contact du peuple.

9. Cela étant posé, convient-il toutefois de réduire légitimement à une seule stratégie marketing la concordance temporelle ouvertement revendiquée entre la date du 70^{ème} anniversaire de la mort d'Eva Perón et la diffusion de *Santa Evita* ? Bien qu'aucun membre de l'équipe n'ait explicitement revendiqué la moindre accointance de la mini-série avec le péronisme, une telle coïncidence sème l'incertitude. Plus exactement : la concordance des deux événements dans le calendrier renforce l'embarras qui plane déjà depuis un an, précisément depuis les commémorations du 69^{ème} anniversaire de la mort de l'icône du péronisme. En effet, le Centre Culturel Kirchner et l'Institut National de Recherches Historiques Eva Perón-Musée Evita ont profité de l'occasion pour initier le projet *Evita es hoy*. Le programme s'appuie sur « una serie de videos originales con reflexiones sobre la líder política, trabajadora de la cultura, visionaria, compañera y símbolo de la transformación y el bien común, a cargo de actrices que la personificaron en teatro, series, musicales y películas⁵ ». Ainsi, l'intention du projet se révèle ambiguë, oscillant entre ambition culturelle et ambition politique, comme en témoigne la présentation d'Eva Perón qui se trouve en premier lieu définie comme « líder política, trabajadora de la cultura ». En réalité, l'ambivalent portrait d'Eva Perón reflète l'ambivalence parfaitement assumée du Centre Culturel Kirchner qui, « como institución cultural asume su rol de agente político » et qui se trouve bien sûr associé au nom de son inaugurateur en 2005, le Président péroniste Néstor Kirchner. Ainsi, nous comprenons aisément que dès les commémorations du 69^{ème} anniversaire de la mort d'Eva Perón en 2021, la participation au programme de l'actrice principale de *Santa Evita*, Natalia Oreiro, ait commencé à jeter un épais soupçon sur le caractère pro-péroniste de la série biopic.

5 Le site internet du Centre Culturel Kirchner présente le programme *Evita es hoy* et précise : « En esta primera entrega, a sesenta y nueve años del paso a la inmortalidad de Eva Perón, ofrecemos los testimonios de tres reconocidas artistas: Natalia Oreiro, Elena Roger y Anamá Ferreira. Porque la figura de Evita sigue inspirando a las nuevas generaciones. Porque Evita es hoy ».

10. Mais au-delà du rôle et du symbole que représente le Centre Culturel Kirchner, le projet *Evita es hoy* souligne la réactivation depuis 2019 de la connivence posthume entre Eva Perón et le kirchnerisme. Et c'est précisément dans ce contexte plus global que prend racine la méfiance à l'égard de la mini-série. En effet, dans une Argentine dominée depuis 2019 par le retour du péronisme avec l'élection des Président Alberto Fernández et de la Vice-Présidente, Cristina Fernández de Kirchner, les divisions entre propéronistes et anti-péronistes se trouvent ravivées. Et quand la récupération de l'image d'Eva Duarte Perón constitue un pilier majeur de la communication du pouvoir en place, tout événement lié aux figures iconiques du péronisme devient alors une source privilégiée de polémique. Nous nous souvenons notamment que la première décision du Président Alberto Fernández, tout juste élu en décembre 2019, fut de rallumer les deux gigantesques portraits de la porte-drapeau des humbles, placés en haut des deux façades Nord et Sud du Ministère de la Santé et du Développement Social et qui dominant Buenos Aires. Nous notons la force symbolique du geste : d'une part, il marque une rupture manifeste avec son prédécesseur Mauricio Macri qui avait ordonné l'extinction des deux fresques pendant son mandat présidentiel ; d'autre part, il trace une continuité avec sa Vice-Présidente Cristina de Kirchner et ex-Présidente de la Nation à qui les Argentins doivent précisément l'installation des deux représentations d'Eva Perón, intitulées « Eva de los humildes » et « Eva »⁶. Ainsi, bien plus efficace qu'un discours, le geste du Président Alberto Fernández réactive habilement l'image d'une Eva Duarte Perón symbole de justice sociale et allégorie des luttes pour les droits des travailleurs, des femmes et de l'ensemble du peuple argentin. La récupération de la construction d'Eva Duarte Perón est de circonstances. Elle scelle parfaitement le retour du péronisme au pouvoir et se met d'emblée au service de ce qui constituera quelques enjeux majeurs du mandat d'Alberto Fernández, telle que la gestion de la grave crise économique et sociale qui secoue le pays et les luttes pour les droits des femmes. L'opportunisme des gouvernants s'avère manifeste : chaque événement et chaque commémoration apparaissent comme une nouvelle occasion de reconfigurer le personnage d'Eva Duarte Perón en accord avec leurs intérêts

6 En ce qui concerne Cristina Kirchner, le renouveau donné au culte d'Eva Perón remonte à 2007 : « Depuis que la péroniste Cristina Kirchner a succédé à son mari Nestor à la présidence de l'Argentine, en 2007, l'idéalisation d'Eva Perón a connu un second souffle et une resignification. [...] Avec "*Cristina*", comme l'appellent familièrement ses partisans, on assiste à un retour en force de la liturgie péroniste et de son iconographie » (A. Paranagua, 2012).

et les enjeux politiques, économiques, sociaux et sociétaux contemporains⁷. Le titre même du projet *Evita es hoy* révèle d'ailleurs la volonté de mettre l'icône passée au service des luttes actuelles. À cet égard, le 70^{ème} anniversaire de la mort d'Eva Perón offre par exemple une opportunité supplémentaire à Alberto Fernández et Cristina Kirchner de réaffirmer et réactualiser leur filiation avec Eva Perón sur leur compte Twitter respectif (*Infobae*, 2022b). D'autre part, si nous consultons l'agenda culturel des activités et hommages à Eva Perón pour la journée du 26 juillet 2022, nous remarquons que sur leurs réseaux sociaux respectifs, le Centre Culturel Kirchner et le Musée Evita ont de nouveau partagé, un an plus tard, les vidéos du programme *Evita es hoy*, dont celle réalisée par Natalia Oreiro (*Infobae*, 2022a). De sorte que si Star+ et *Santa Evita* profitent *a priori* de l'événement des commémorations du 70^{ème} anniversaire de la mort d'Eva Perón pour servir leurs ambitions commerciales, le gouvernement argentin tire lui aussi parti de l'événement commémoratif pour récupérer la mini-série à des fins politiques.

11. Néanmoins, si la série biopic et la politique entretiennent de prime abord des relations ambiguës, qu'en est-il véritablement dans la série elle-même ? Porte-t-elle concrètement et délibérément à l'écran un discours pro-péroniste ?

2. Entre héritage et dé/reconstruction de la bio d'Eva Perón dans *Santa Evita* : dans la continuité d'un mythe pro-péroniste ?

12. Pour le journaliste et critique cinéma argentin Santiago García, l'engagement pro-péroniste de *Santa Evita* ne fait aucun doute :

Santa Evita es una miniserie militante creada a partir de la novela de Tomás Eloy Martínez, usando sus méritos y su fama para traicionarla tanto a nivel estético como ideológico. [...] una biografía hecha a la medida de los deseos del kirchnerismo, como si se la hubieran encargado directamente desde el poder (García, 2022).

7 À cet égard, nous rappellerons que le 26 juillet 2010, lors du 58^{ème} anniversaire de la mort de l'ex Première Dame Argentine, Cristina Fernández de Kirchner attribua à celle-ci le statut de « primera desaparecida », en référence à l'enlèvement de sa dépouille et aux exactions que lui infligèrent les militaires. Deux ans plus tard, « [u]n billet de 100 pesos à l'effigie de l'épouse du président Perón (1945-1955) sera imprimé pour célébrer les soixante ans de sa disparition » (A. Paranagua, 2012).

13. Les attaques proférées restent toutefois injustifiées, se limitant à une avalanche d'abstractions et à des considérations sur le jeu des acteurs. L'unique fait tangible mentionné pour démontrer le pro-péronisme de la mini-série réside dans le choix de l'acteur Darío Grandinetti connu pour son engagement pro-péroniste (García, 2022). Nous en conviendrons : l'argument peine à convaincre. Nous soumettrons donc à l'épreuve du réel l'hypothèse du militantisme pro-péroniste de *Santa Evita* à travers l'analyse de quelques séquences-clé. Nous tenterons alors d'évaluer dans quelle mesure la mini-série de 2022 trahit-elle esthétiquement et idéologiquement le roman de 1995. Parallèlement, nous nous interrogerons sur l'éventuelle existence d'un lien entre trahison esthétique et trahison idéologique.

2.1. LES MISES EN ABYME DE LA FILIATION ET DE LA DÉ/RECONSTRUCTION

14. Nous commençons par la scène qui occupe un espace-temps hautement stratégique puisqu'elle ouvre l'épisode 1, avant même le générique, assumant ainsi *a priori* les mêmes fonctions que celles d'une préface ou d'une note de l'auteur dans le péri-texte préliminaire. Fidèle au roman, *Santa Evita* nous introduit d'emblée dans la chambre d'Eva Perón, en 1952, peu de temps avant sa mort. Comme dans le roman, les derniers instants de vie de la Première Dame argentine coïncident avec les premiers mouvements qui amorcent apparemment sa métamorphose. Dans cette perspective, nous nous situons aux prémices de l'étape de transition. Pour se métamorphoser et renaître, le corps doit toucher terre. Il doit s'y ensevelir pour mieux y être fécondé. Comme l'a démontré Bakhtine à partir de l'œuvre de Rabelais, l'image du rabaissement s'avère centrale :

Rabaïsser consiste à rapprocher de la terre, à communier avec la terre comprise comme un principe d'absorption *en même temps* que de naissance : en rabaïssant, on ensevelit et on sème du même coup, on donne la mort pour redonner le jour ensuite, mieux et plus. [...] Le rabaïssement creuse la tombe corporelle pour une *nouvelle* naissance (Bakhtine, 1982 ; 30).

15. Comment scénariste et réalisateur suggèrent-ils alors le détronement du corps d'Eva Perón ? D'une part, la diégèse donne à voir et à entendre un corps renversé dans son lit, réduit à l'état d'animal, quasi rampant, et dont la voix ne ressemble maintenant plus qu'à un grognement (cf. Annexe 2). Tel un animal ou une folle, Eva Perón a perdu le sens du temps (« ¿Qué día es hoy? » demande-t-elle à sa femme de chambre). Son corps se situe dans un entre-deux, entre la femme et l'animal, la folle. La mise en scène

confirme la condition *a priori* transitoire d'Eva Perón : accrochée à la fenêtre ouverte, elle s'installe entre l'intérieur de sa chambre et l'extérieur de la rue, entre l'intérieur de l'épisode 1 et l'extérieur, avant le générique (cf. Annexe 3). D'autre part, le détronement du corps d'Eva Perón se lit dans le mouvement descendant de la caméra, depuis le haut du mur jusqu'au lit sur le plancher, et dans le travelling arrière, c'est-à-dire de gauche à droite. Eva Perón se déplace, en effet, dans le sens inverse de la marche. Elle avance vers le passé associé à la mort, au squelette, à « la flaca ».

16. En outre, eu égard à sa position stratégique, il convient de lire aussi la scène depuis une perspective métaréflexive, capable de nous renseigner sur la nature de la métamorphose initiée dans et par la mini-série. Si nous examinons chronologiquement la scène, nous notons que *Santa Evita* revendique d'emblée sa filiation avec l'hypotexte de Tomás Eloy Martínez et l'intertexte, aussi présent dans le roman, de la nouvelle de Rodolfo Walsh intitulée *Esa mujer*. Le titre *Esa mujer* devient d'ailleurs celui de l'épisode 1. En effet, la série mime sa descendance non seulement dans le mouvement vertical de la caméra, de bas en haut, mais aussi dans le gros plan sur un tableau mettant en scène deux hommes qui lisent, rappelant ainsi que la série, c'est-à-dire l'œuvre en images, constitue une adaptation, en somme une relecture de deux récits écrits. Selon le déplacement de la caméra, la relecture portera à la fois sur l'esthétique – symbolisée par le papier peint – et sur le personnage même d'Evita, sur sa biographie – écriture de sa vie et de son corps. Quant à l'adaptation, elle s'annonce libre. Outre une référence directe à la mort d'Eva Perón, la scène d'enterrement du tableau suggère la séparation, le détachement, voire l'oubli des livres par l'image. De plus, le costume de Madonne, soit l'habit du mythe Santa Evita, que porte le personnage tout au long de la scène laisse à penser que contrairement au roman de Tomás Eloy Martínez qui prétendait dévoiler au sens littéral Eva Perón, c'est-à-dire lui ôter son voile de sainte et déconstruire la fabrication du mythe, la série biopic va conserver Eva Perón sous un voile mythique en proposant précisément un autre mythe.

17. Dans cette même séquence, la caméra se focalise ensuite sur le corps du personnage, qui apparaît en premier lieu allongée, dos à la caméra, avant qu'un zoom attire notre attention sur la main d'Eva Perón, qui porte une alliance et dont les ongles sont vernis de rouge (cf. Annexe 1). Nous ne la découvrons de face qu'au moment où elle ouvre la fenêtre, son corps vêtu demeurant à l'intérieur de la chambre tandis que son visage dépourvu de

tout maquillage s'avance à l'extérieur, dans l'espace public où résonnent les prières du peuple argentin. Ainsi se trouve représenté le projet de la mini-série : aller voir derrière l'image officielle d'épouse de Président, libérer Eva Perón des artifices de son rôle de Première Dame, démaquiller la femme publique pour mieux démasquer son identité privée et la révéler au grand jour dans son intimité. À cet égard, la chambre assume une double fonction : mise en abyme de la série biopic comme espace de (pro)création, elle renvoie aussi à l'intimité du lieu associé à la mise à nu, et aussi par conséquent, à la notion de vérité. Intimité et vérité se trouvent donc reliées, voire confondues, suggérant que le nouveau regard porté sur l'image privée d'Eva Perón conduira à la construction certes d'un nouveau mythe, mais un mythe qui n'en sera pas moins porteur d'une vérité. Il en est d'ailleurs fini des mensonges. Nous le voyons : Santa Evita – comprendre ici le personnage et la mini-série – ne les tolère plus (« No me mientas, nena », réplique-t-elle à sa femme de chambre). À cet égard, quand la chemise de nuit blanche fait écho à l'image de Madonne, toutes deux évoquent bien entendu la pureté, mais dotent aussi l'entreprise de la série d'une caution morale portée par la référence religieuse. Et quand la séquence se voit immédiatement suivie du générique composé majoritairement d'images d'archives, la notion d'authenticité déborde alors son premier lien avec la fiction pour également s'associer aux faits et ainsi gratifier la série de l'autorité d'un documentaire historique. Enfin, il convient de souligner que le recours à l'image d'archive apparaît doublement habile, celle-ci se révélant aussi stratégiquement intéressante pour ce qu'elle constitue en soi – un document historique – que pour ce qu'elle raconte. En l'occurrence, chacune d'elle montre une scène quasi identique : la femme publique Eva Perón, protagoniste principale, voire unique, dominant – réellement (depuis un balcon par exemple) et/ou diégétiquement (par le truchement d'une prise de vue en contre-plongée) – les masses qui l'acclament.

18. En résumé, telle une note préliminaire de l'auteur, la séquence d'ouverture livre des clés de lecture de la mini-série. Avant le générique, elle expose le projet de la production : réaliser une adaptation libre de la biofiction *Santa Evita* et de la nouvelle *Esa mujer* pour construire un autre mythe qui s'appuiera sur des faits réels et révélera Eva Perón dans l'intimité de sa vie privée. Quant au générique, il assume son rôle d'espace-temps transitoire : il ratifie les indices précédemment dévoilés et poursuit l'entre-

prise mystificatrice en centrant la révélation autour de l'image d'une femme authentiquement puissante.

19. Et le projet de se confirmer dans la séquence qui suit le générique, c'est-à-dire dans l'*incipit* de l'épisode 1. Filmée en contre-plongée, la scène invite de nouveau à une analyse métaréflexive. Il convient de prendre de la hauteur pour accéder à un autre niveau de lecture. Une longue voiture noire fait alors son entrée par la gauche, depuis un hors-champ, et avance doucement vers la droite, se frayant difficilement un passage parmi le peuple argentin qui prie pour sa sainte dont la mort paraît imminente (cf. Annexe 4). S'opère un déplacement, suggérant alors une métamorphose en marche. Or, quand la caméra nous introduit enfin à l'intérieur de l'habitable, nous découvrons non pas Eva Perón, mais le Docteur Ara, appelé à embaumer le corps de la future défunte. *Santa Evita* ne métamorphosera donc pas Eva Perón. *Santa Evita* déplace le Docteur Ara ; *Santa Evita* déplace la perspective. Personnage présent dans la biofiction de Tomás Eloy Martínez, l'embaumeur se trouve maintenant au centre d'un processus de transfictionnalité, investi d'une subjectivité autre, porteur d'un regard intime sur la vie privée d'Eva Perón. Nous le savons : la mini-série souhaite montrer ce qui se cache derrière l'image publique de l'épouse du Président de la Nation. Autrement mis en œuvre : elle ambitionne de s'infiltrer dans les failles de la figure populaire largement relayée par les médias. Tel semble le sens – la signification et la direction – donné au véhicule du Docteur Ara qui avance doucement, en écartant laborieusement la foule massée aux abords du Palais présidentiel, aidé de quelques gardes. Une pluie diluvienne s'abat sur le peuple qui protège sa tête par un parapluie ou un journal. Les pluies purificatrices, cliché de l'imagerie carnavalesque associé à la transition, amorcent leur travail de nettoyage, de dévoilement de l'image publique de la Première Dame. Tandis que le personnage du roman descend de la voiture officielle au milieu de la multitude et échange avec une femme⁸, l'embaumeur de la mini-série ne sort du véhicule qu'après avoir franchi les grilles du Palais qui se referment aussitôt derrière lui, limitant

8 « El 26 de julio de 1952, al caer la noche, un emisario de la presidencia pasó a buscarlo en un automóvil oficial. Evita había entrado ya en una agonía sin remedio y se esperaba que muriera de un momento a otro. En los parques contiguos al palacio, largas procesiones de mujeres avanzaban de rodillas, suplicando al cielo que postergara esa muerte. Cuando el embalsamador bajó del automóvil, una de las devotas lo tomó del brazo y le preguntó, llorando: "Es verdad, señor, que se nos viene la desgracia?". A lo que Ara respondió, con toda seriedad: "Dios sabe lo que hace, y yo estoy aquí para salvar lo que se pueda. Le juro que voy a hacerlo" » (Eloy Martínez, 1995 ; 30-31).

ainsi ses contacts à l'entourage privé d'Eva Perón. Toutefois, si la différence de mise en œuvre entre la biofiction et le biopic renforce l'idée d'une volonté de la part de la mini-série de se détacher de l'image publique pour mieux se centrer sur les coulisses privées, elle installe également le Docteur Ara dans un après spatio-temporel. Le lent déplacement du véhicule depuis un hors-champ jusqu'à la droite de l'écran mime alors un déroulement chronologique qui situe le propos de la mini-série dans le prolongement d'un discours déjà entamé avant lui et hors fiction. Dans cette perspective, le Docteur Ara arrive au Palais pour donner naissance à une autre construction scientifique et esthétique du corps – de la *bio* au sens large – qui viendra compléter un discours déjà commencé hors-champ, dans un temps antérieur à celui de la série, avant 2022. Dans et par la mini-série, le Docteur Ara se transpose et se démultiplie pour incarner les figures des producteurs, réalisateurs et scénaristes qui supervisent la nouvelle création, entourés d'une équipe de costumiers, maquilleurs et coiffeurs⁹. D'ailleurs, les assistants du Docteur Ara ne tardent pas à le rejoindre. Chacun s'affaire pour dévoiler l'envers de la femme publique mythifiée. Le Docteur découpe la robe du cadavre tandis qu'une collaboratrice lui retire son vernis rouge et qu'un autre détache ses cheveux. Et l'équipe scientifique de vêtir la défunte d'un nouvel habit blanc recouvrant l'entièreté de son corps, de lui appliquer sur les ongles un vernis naturel et de la recoiffer, avant d'enfermer le corps embaumé dans un cercueil qui en aucun cas ne devra prendre l'air. Un autre mythe authentique, enfermé dans une époque, s'apprête à naître.

2.1. DANS LA CONTINUITÉ D'UN MYTHE PRO-PÉRONISTE ?

20. Concrètement, quel autre mythe la mini-série prétend-elle alors produire/créer ? Et s'agit-il d'un prolongement d'un mythe pro-péroniste ? Nous nous centrons maintenant sur la dernière séquence de l'épisode 1. Dans une alternance de scènes qui se déroulent en 1952 et en 1955, entre Eva Perón et le colonel Moori Koering, nous assistons aux violences que ce dernier perpétue contre la Première Dame. D'une part, alors qu'il est en

9 Dans le roman de Tomás Eloy Martínez, le personnage du Docteur Ara assumait le rôle métaphorique du biographe : « El arte del embalsamador se parece al del biógrafo: los dos tratan de inmovilizar una vida o un cuerpo en la pose con que debe recordarlos la eternidad. El caso Eva Perón, relato que Ara completó poco antes de morir, une las dos empresas en un solo movimiento omnipotente: el biógrafo es a la vez el embalsamador y la biografía es también una autobiografía de su arte funerario. Eso se ve en cada línea del texto: Ara reconstruye el cuerpo de Evita sólo para poder narrar cómo lo ha hecho » (Eloy Martínez, 1995 ; 157).

charge d'enquêter sur son état de santé en 1952, il viole son intimité quasi quotidiennement pendant des mois, en inspectant notamment le contenu de ses poubelles privées ; d'autre part, missionné dès 1955 pour maintenant se débarrasser du corps embaumé, il se trouve immédiatement submergé par une passion nécrophile au moment même où il incise le corps d'Eva Perón pour la distinguer de ses copies. Nous l'aurons compris : victime d'agressions morale et physique, de son vivant et après sa mort, le corps d'Eva Perón ne cesse d'être le jouet de la domination masculine. Toutefois, en se centrant sur les aventures post-mortem du corps, c'est-à-dire au-delà des limites de la vie et au-delà de l'enceinte des locaux de la Confédération Générale du Travail où il demeura conservé pendant trois ans, la mini-série entend exporter le symbolisme de l'icône péroniste au-delà des frontières argentines. Dans cette perspective, l'ouverture de la fenêtre sur l'espace public par une Evita enfermée dans sa chambre privée dans le Palais présidentiel et qui a perdu ses repères temporels, se voit rétrospectivement ressignifiée pour incarner un nouvel enjeu : s'ouvrir à l'international, construire une Eva Perón universelle, symbole d'un combat auquel s'identifient les femmes d'aujourd'hui, dans le monde entier. La nouvelle mythification d'Eva Perón au-delà de limites spatio-temporelles trouve alors aussi un sens dans les ambitions commerciales de The Walt Disney Company puisque nous ne devons pas oublier que *Santa Evita* doit parler en 2022 aux vingt-sept pays qui la diffusent.

21. Si l'épisode 1, et plus particulièrement les trois espaces-temps stratégiques du pré-générique, de l'*incipit* et de l'*excipit*, assume majoritairement le rôle d'un péritexte préliminaire, l'épisode 2 marque quant à lui l'entrée véritable dans la mini-série et le début de la fabrication du nouveau mythe féministe d'Eva Perón¹⁰. Au cours des six épisodes restants, se succèdent les scènes dénonçant explicitement les violences de nature variée subies par Eva Perón depuis son enfance jusqu'à sa mort. Parallèlement, la mini-série rend compte des combats de la Première Dame de la Nation en faveur des droits des femmes à travers notamment l'obtention du droit de vote en 1947, la fondation en 1949 du Parti péroniste féminin et son activité sociale

10 Dès la scène qui précède le générique de l'épisode 2, dans le Palais présidentiel où se tient une cérémonie, Eva Perón apparaît en tenue de gala, errant seule parmi les groupes de convives qui lui adressent des regards méprisants. Elle déplore « A mí siempre me miraron mal. Siempre ». La séquence se clôt. Tels deux points annonçant une explication, le générique marque alors la transition avec un enchaînement de scènes représentant les violences qu'elle subit tout au long de sa vie, plus particulièrement les violences perpétrées par des hommes.

au sein de la Fondation Eva Perón. Si l'ensemble des scènes figuraient déjà dans la biofiction de Tomás Eloy Martínez, il convient de noter que plusieurs se trouvent totalement ressignifiées dans la perspective du nouveau mythe que construit la mini-série. Il en va ainsi de la séquence qui se déroule à la Fondation où une femme vient demander réparation auprès d'Eva Perón car un employé de la Fondation l'a expulsée de sa maison pour y loger sa propre famille. La Première Dame confronte alors les deux protagonistes. L'homme avoue en justifiant qu'il a une grande famille dans un petit logement alors que la femme dispose d'un grand appartement pour une famille réduite. Eva Perón entre dans une immense colère, insulte l'homme, lui demande de rendre son logement à la femme et lui retire son actuel appartement qui lui avait par ailleurs été donné par la Fondation. Si dans le roman la séquence souligne la férocité d'Eva Perón à l'égard de tout manquement aux décisions péronistes (Eloy Martínez, 1995 ; 225-227), dans la mini-série, elle sert avant tout le propos féministe, mettant en scène une Eva Perón défendant avec dureté une femme abusée par un homme.

22. Enfin, bien que la Première Dame se montre très engagée dans la lutte pour les droits des femmes et contre les violences qui leur sont infligées, la femme dans son intimité demeure jusqu'à l'épisode 6 sous l'emprise totale de son mari. C'est en effet seulement à partir de l'avant-dernier épisode consacré au combat d'Eva Perón pour le droit de vote des femmes que nous notons un détachement progressif de l'épouse envers son mari, les conjoints s'opposant sur les véritables intentions des députés du Congrès. Politique et vie privée s'entremêlent. En libérant les Argentines, Eva Perón commence à se libérer aussi personnellement. L'ultime épisode qui s'intéresse au célèbre Jour du renoncement, soit au jour où elle dut renoncer à l'investiture à la Vice-Présidente malgré le plébiscite populaire, révèle une prise de conscience déterminante. Alors que la scène apparaît dès le chapitre 4 du roman¹¹ (Eloy Martínez, 1995 ; 79-118) dans le but de dévoiler uniquement dans quelle mesure l'image publique d'Eva Perón n'était qu'un rôle mis en scène par son mari Juan Perón, elle clôt ici la série pour couronner la marche vers la libération de la femme privée qui se rend compte de la manipulation de son mari. Alors qu'il s'est servi d'elle pour accéder une première fois à la Présidence de la Nation et qu'il se porte ensuite candidat pour un second mandat, Juan Perón demande à son épouse de refuser l'investiture à la Vice-Présidence. Eva Perón décèdera un an plus tard, laissant derrière

11 Nous précisons que le roman se compose de seize chapitres.

elle des luttes féministes en marche, amorcées, mais non achevées, tant dans la sphère publique que dans la sphère privée.

23. Mais le combat a continué. En témoigne le couple que forme en 1971 Irene Vázquez, engagée dans des activités politiques, avec le journaliste Mariano Vázquez chargé d'enquêter sur la disparition du corps embaumé d'Eva Perón à l'époque de la rumeur d'une « Opération Retour ». Face aux critiques de son mari sur ses actions politiques et aux décisions qu'il voudrait prendre pour les deux, Irene ne se soumet pas. De sorte que si l'alternance de séquences entre le couple Perón dans les années 1940-1950 et le couple Vázquez en 1971 souligne en premier lieu la perpétuation des violences, elle invite également à mesurer le chemin parcouru quant à la participation des femmes en politique et leur situation au sein du couple. À l'instar du Docteur Ara-biographe qui « reconstruye el cuerpo de Evita sólo para poder narrar cómo lo ha hecho » (Eloy Martínez, 1995 ; 157), le Docteur Ara-producteur/réalisateur/scénariste raconte à travers le montage la création du nouveau mythe d'Eva Perón. Dans cette perspective, Eva Perón n'apparaît pas seulement comme l'emblème des violences faites aux femmes ; elle s'érige aussi au rang de pionnière dans les luttes féministes. Elle devient celle par/grâce à qui le combat a commencé. Par la mise en fiction du couple Vázquez qui n'existe pas dans le roman, la mini-série invite à estimer au-delà de la mort d'Eva Perón la portée de son rôle public et de ses actes privés sur la condition féminine argentine. Plus encore : les limites devant toujours être débordées, la mini-série invite à voir au-delà de l'année 1971 et à relier le rôle pionnier d'Eva Perón aux combats féministes contemporains. Et pas seulement aux combats menés en Argentine, notamment depuis 2015 par le collectif *Ni una menos* ou par la « marea verde » qui a déferlé en 2018 en faveur de la légalisation de l'avortement, mais aux combats menés aux quatre coins de la planète. Nous pensons en premier lieu au mouvement #MeToo qui a débuté en 2007 avant de prendre une dimension mondiale en 2017, à la suite de l'affaire Weinstein, et qui a spécifiquement affecté la productrice de *Santa Evita*, Salma Hayek¹².

24. Pour conclure, il s'avère maintenant opportun de revenir à l'accusation du journaliste et critique cinéma argentin Santiago García qui dénonçait la

12 Dès décembre 1917, Salma Hayek publie une tribune dans le *New York Times*, intitulée « Harvey is my monster too », dans laquelle elle dénonce les innombrables harcèlements qu'elle a subis au cours de la préparation du long-métrage *Frida* (2002).

trahison esthétique et idéologique du roman de Tomás Eloy Martínez par la mini-série. Dès la séquence d'ouverture, *Santa Evita* se présente comme une adaptation libre du roman de Tomás Eloy Martínez, qui repose sur un bouleversement de la chronologie de la diégèse, la resignification de séquences et la création du couple Vázquez. Les choix esthétiques de la mini-série servent un autre mythe. La biofiction littéraire ne semble fournir à la production télévisuelle qu'une base diégétique et surtout, un gage de qualité. En ce sens, nous pouvons parler de trahison esthétique et idéologique. Mais les écarts esthétiques et idéologiques servent-ils pour autant le kirchnerisme ?

25. Il est vrai que conformément à la voiture du Docteur Ara qui arrive depuis un hors champs, créant ainsi une continuité avec un espace-temps diégétique antérieur, la mini-série poursuit un mythe déjà soufflé par Cristina de Kirchner en 2010. En effet, alors Présidente de la Nation, elle profite de la Journée Internationale des droits de la femme pour inaugurer le 8 mars 2010 les deux gigantesques portraits qui ornent deux façades du Ministère de la Santé et du Développement social. Puis, par la même occasion, elle déclare Eva Perón « Mujer del Bicentenario ». Ainsi associée à ces deux événements commémoratifs, Eva Perón devient le symbole kirchneriste de la condamnation de toute forme de domination et de violence ainsi que des luttes pour les droits des femmes et pour l'émancipation. Quand en 2022 *Santa Evita* construit alors à son tour un mythe féministe autour d'Eva Perón, elle porte à croire qu'elle complète, illustre *a priori* un discours kirchneriste, péroniste et devient donc objet de suspicion. Or, la mini-série prolonge avant tout un discours féministe fondée sur Eva Perón. Si selon Santiago García, « *Santa Evita* es una serie militante », il s'agit en premier lieu d'un militantisme féministe. Il n'y aurait donc pas selon nous un engagement pro-péroniste originel intentionnel, mais une convergence entre deux remythifications féministes d'Eva Perón qui donnent, de fait, une image très complaisante de l'ex Première Dame, en adéquation avec le péronisme.

26. Par ailleurs, sans préjuger de la sincérité des valeurs revendiquées par Cristina de Kirchner, il s'avère indéniable qu'une telle reconstruction a servi/sert ses objectifs politiques. De la même manière, si nous ne remettons pas en cause la droiture morale de la productrice Salma Hayek notamment aussi connue pour son engagement passé auprès des femmes battues, nous ne négligeons pas non plus l'intérêt commercial qu'il existe à réinves-

tir une figure controversée pour porter un discours féministe internationalement « dans l'air du temps », c'est-à-dire plus à même de séduire un public au-delà des frontières argentines. Nous l'avons compris : autour des commémorations du 70^{ème} anniversaire de la mort d'Eva Perón, la politique et l'art s'entremêlent dans un opportunisme manifeste de part et d'autre.

27. En définitive, nous noterons que plus que tout autre type d'événement, la mort d'un être humain apparaît *a priori* paradoxalement liée au devenir. À peine a-t-elle lieu qu'elle déclenche une série de récits, lesquels s'imposent comme autant de dé/reconstructions du défunt, de son corps et de son image, où se mêlent le factuel, la légende, l'imaginaire et le symbolique. Le cas d'Eva Duarte Perón ne fait pas exception, a fortiori quand il s'agit d'une femme ayant joué un rôle de premier plan dans la société argentine, idolâtrée et haïe à la fois, et entretenant un contact presque obsessionnel avec le peuple. Les récits à son sujet sont légion et revêtent les formes les plus variées, la série biopic *Santa Evita* demeurant la plus récente à notre connaissance. Avant même que Michel de Certeau et Michel Foucault ne postulent le devenir comme l'essence même de l'événement en affirmant respectivement que l'événement est « ce qu'il devient » (De Certeau, 1968 ; 39) et qu'« un événement, c'est toujours une dispersion ; une multiplicité » (Foucault, 2011 ; 187), il semblerait que quand Eva Perón aurait déclaré « Volveré y seré millones », elle avait déjà compris qu'un événement n'a de sens et ne prend sa véritable ampleur que dans ses traces mémorielles.

Bibliographie

Anonyme, « Se llevó a cabo la avant primera mundial de la serie exclusiva de Star+ "Santa Evita" en el Teatro Colón de Buenos Aires », *El Reportero*, 26/07/2022, en ligne, <https://elreporterodeiquique.com/se-llevo-a-cabola-avant-primera-mundial-de-la-serie-exclusiva-de-star-santa-evita-en-el-teatro-colon-de-buenos-aires/>. Accès le 30/04/2023.

Anonyme, a) « Eva Perón – 70 años: agenda completa de actividades culturales y homenajes », *Infobae*, 26/07/2022, en ligne, <https://www.infobae.com/cultura/2022/07/26/70-anos-sin-eva-peron-actividades-en-el-cck-y-el-museo-evita-para-repensar-su-figura/>. Accès le 30/04/2023.

Anonyme, b) « Alberto Fernández y Cristina Kirchner recordaron a Eva Perón a 70 años de su muerte », *Infobae*, 22/07/2022, en ligne, <https://www.infobae.com/politica/2022/07/26/alberto-fernandez-y-cristina-kirchner-recordaron-a-eva-peron-a-70-anos-de-su-muerte/>. Accès le 30/04/2023.

A. PARANAGUA Paulo, « En Argentine, le culte d'Eva Perón entretenu par Cristina Kirchner », *Le Monde*, 26/07/2012, en ligne, https://www.lemonde.fr/ameriques/article/2012/07/26/en-argentine-le-culte-d-eva-peron-entretenu-par-cristina-kirchner_1738653_3222.html. Accès le 30/04/2023.

BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, « Collection Tel », 1982.

DE CERTEAU Michel, « Pour une nouvelle culture : prendre la parole », in *Études*, tome 329, juin-juillet 1968.

ELOY MARTÍNEZ, Tomás, *Santa Evita*, Buenos Aires, Editorial Planeta, 1995.

FOUCAULT Michel, *Leçons sur la volonté de savoir. Cours au Collège de France 1970-1971*, Paris, Seuil/Gallimard, « Hautes Études », 2011.

GARCÍA Santiago, « Santa Evita », *Leer cine*, 26/07/2022, en ligne, <https://www.leercine.com.ar/santa-evita/>. Accès le 30/04/2023.

KOLESNICOV Patricia, « "Santa Evita" en el Colón: crónica de un estreno de gala », *Infobae*, 22/07/2022, en ligne, <https://www.infobae.com/cultura/2022/07/26/santa-evita-en-el-colon-cronica-de-un-estreno-de-gala/>. Accès le 30/04/2023.

NICULAI Ioan, « Disney+ : une série inédite argentine sur le mythe Eva Perón dès le 28 juillet », *Média+*, 17/07/2022, en ligne, <https://www.lemediaplus.com/disney-une-serie-inedite-argentine-sur-le-mythe-eva-peron-des-le-28-juillet/>. Accès le 30/04/2023.

S. WAJNTRAUB, « Repenser la *bio* d'Eva Duarte Perón... »

RICŒUR Paul, « Le retour de l'Événement », in *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 104, n° 1, 1992. p. 29-35.

TRZENCO Natalia, « La fórmula secreta de la reina de la telenovela », *La Nación*, 03/03/2012, en ligne, <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/television/la-formula-secreta-de-la-reina-de-la-telenovela-nid1453280/>.
Accès le 30/04/2023.

Annexes



Annexe 1 : Épisode 1 (pré-générique).



Annexe 2 : Épisode 1 (pré-générique). « [Evita]jadea »



Annexe 3 : Épisode 1 (pré-générique)

S. WAJNTRAUB, « Repenser la *bio* d'Eva Duarte Perón... »



Annexe 4 : Épisode 1 (incipit). « [...] Santa María, Madre de Dios, ruega, señora... »