

# PERFORMANCE BENJAMINIENNE DANS *QUIÉN TE CANTARÁ* (2018), DE CARLOS VERMUT

Lionel SOUQUET  
UNIVERSITE DE BRETAGNE OCCIDENTALE, EA 4249 HCTI

« [...] chaque individu recommence, pour son compte, la tentative artistique ou littéraire ;  
et les œuvres de ses prédécesseurs ne constituent pas,  
comme dans la science, une vérité acquise, dont profite celui qui suit. »  
Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, op. posth., 1954.

« Personne ne devient Lila en un jour, même pas toi »  
Blanca s'adressant à Lila Cassen dans *Quién te cantarás*.

Après *Diamond Flash* (2011) et *Magical Girl* (2014), *Quién te cantarás* (2018, <https://www.youtube.com/watch?v=SpOjXpfxIFQ>) est le troisième long métrage de Carlos Vermut, étoile montante du cinéma espagnol. Le film a été sept fois nominé aux Goya 2018 et Eva Llorach<sup>1</sup> y a reçu le prix de la meilleure révélation féminine pour son rôle de groupie devenue coach de son idole après la tentative de suicide et l'amnésie de cette dernière. La notion de performance constitue donc l'axe thématique de ce film d'actrices où s'affrontent plusieurs personnages féminins dans des duels jusqu'au-boutistes dont la tension et la violence n'ont rien à envier aux polars ou aux westerns les plus chargés de testostérone. Dans la droite ligne qui va des scintillements glamours et joyeux de *The Women / Femmes*<sup>2</sup> (George Cukor, Metro-Goldwyn-Mayer, 1939), quintessence du « woman's film », aux ombres de *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), la noirceur de *Quién te cantarás* décline la performance de genre à travers quatre figures : Lila Cassen, la diva éthérée et mystérieuse, monstre cannibale aux pieds d'argile et Violeta la « working girl » au talent frustré, proie sacrificielle du « star system » – les deux personnages principaux, eux-mêmes accompagnés de deux personnages secondaires dont les destins se croisent et s'imbriquent – ; Blanca, la femme de tête, beauté vieillissante, substitut maternel, manager et mentor pragmatique de Lila et, enfin, Marta, la fille indigne de Violeta, immature, superficielle, amoral, cruelle et destructrice.

On l'aura compris, au-delà de la performance de genre, ce film propose aussi une réflexion sur la performance artistique, comme une sorte de mise en abyme de la construction identitaire. Sans être à proprement parler un « film musical », *Quién te cantarás* – comme son titre l'annonce implicitement – donne la part belle à la musique, à la chorégraphie, au chant, et surtout au thème de l'interprétation, de la performance vocale. La bande originale, très onirique, est signée Alberto Iglesias et c'est lui qui a arrangé le thème principal, *Procura Olvidarte*, écrit par Manuel Alejandro et interprété par Eva Amaral (qui double Eva Llorach) et surtout Najwa Nimri (chanteuse et comédienne). Le film doit son titre au grand succès *¿Quién te cantarás ?* du groupe espagnol Mocedades, écrit par Juan Carlos Calderón et sorti en 1978 (<https://www.youtube.com/watch?v=H1TeKxfoYpo>). L'évocation de cette ballade pop folk, que l'on n'entend pas dans le film, l'imprègne pourtant d'une teinte nostalgique, associée à l'utopie hippie et aux espoirs du début de la transition démocratique espagnole. Dans une scène (1 :09 :37 - 1 :10 :51) où Marta se rend dans la discothèque où travaille Violeta, une autre

<sup>1</sup> Eva Llorach commence sa carrière à l'écran, en 2011, dans le premier long métrage de Vermut, *Diamond Flash*, et joue également dans *Magical girl*.

<sup>2</sup> J'en offre une présentation détaillée dans mon article « La performance deleuzienne dans *Tacones lejanos* (1992) de Pedro Almodóvar », disponible dans ce même numéro de *Lectures du genre*.

chanson – donnée à entendre, cette fois, intradiégétiquement – produit le même effet : un groupe de femmes réunies pour un enterrement de vie de jeune fille, toutes revêtues de combinaisons moulantes oranges et coiffées de perruques blond platine (look psychédélique qui n'est pas sans rappeler celui de plusieurs héroïnes de bandes dessinées de science-fiction<sup>3</sup>), dansent sous des boules à facettes et entonnent en cœur *Ni tú ni nadie* (1984) d'Alaska y Dinarama (paroles et musique de Nacho Canut et Carlos García-Berlanga qui interprétaient la chanson aux côtés d'Alaska / Olvido Gara), tube emblématique de la fin de la Movida madrilène. Le rythme pop et les paroles expriment l'optimisme et la résilience de l'époque : « Vete de aquí, no me supiste entender / Yo solo pienso en tu bien / No es necesario mentir / Que fácil es atormentarse después / Pero sobreviviré, sé que podré, sobreviviré ». ([https://www.youtube.com/watch?v=Hq\\_05YpTOcY](https://www.youtube.com/watch?v=Hq_05YpTOcY))



La nostalgie de l'euphorie kitsch des années 1980, révélatrice du désenchantement du nouveau millénaire ? La performance ludique et carnavalesque par excellence : un groupe de jeunes femmes dansant et chantant sur *Ni tú ni nadie* (1984) d'Alaska y Dinarama, dans le disco-bar karaoké où travaille Violeta. Sans enjeux, ce type de performance festive peut prendre une dimension presque cathartique. Cette scène très brève et vue essentiellement en arrière-plan est pourtant extrêmement révélatrice car, par sa légèreté, elle produit un effet de contraste radical avec toutes les autres performances du film dont l'enjeu est presque toujours vital.

Interpellé par la problématique de la performance proposée par Sophie Large, Michèle Soriano et Mónica Zapata pour ce numéro de la revue *Lectures du genre*, j'avais d'abord eu l'idée d'une comparaison entre *Quién te cantará*, que je venais de découvrir, et *Tacones lejanos / Talons Aiguilles* (1992), film culte de Pedro Almodóvar. Les deux réalisations présentent, en effet, un certain nombre de similitudes et Vermut a souvent été comparé à Almodóvar qui l'a lui-même adoubé. Ces deux œuvres sont si riches et inspirantes que mon projet initial a vite pris des dimensions rhizomatiques et tentaculaires... Il m'a donc semblé plus raisonnable, afin de clarifier mon propos, de proposer deux textes au lieu d'un. Le présent article peut

<sup>3</sup> Comme Laureline, dans la série de bandes dessinées *Valerian*, ou la *Barbarella* de Jean-Claude Forest interprétée à l'écran, en 1968, par Jane Fonda, sous la houlette amoureuse et caressante de Roger Vadim. De telles références ne sont pas étonnantes chez un réalisateur comme Vermut qui vient de l'univers de la bande dessinée.

parfaitement être lu de façon autonome mais je conseille au lecteur qui souhaiterait lire mes deux travaux de commencer par l'article portant sur *Tacones lejanos*.

### Carlos Vermut dans le contexte du cinéma espagnol

En 1994, en conclusion de son incontournable *Histoire du cinéma espagnol*, Jean-Claude Seguin faisait un bilan assez mitigé :

Parent pauvre du cinéma européen, la cinématographie espagnole a dû subir à la fois la censure des tenants de la dictature et celle, plus subtile, d'une intelligentsia qui, condamnant le régime, vouait aux gémonies toute l'expression culturelle d'un peuple. La bouffée d'air frais qu'a représenté l'arrivée de la démocratie constitue un indéniable atout pour le cinéma espagnol. Il est enfin reconnu pour ce qu'il est : un pan essentiel de la cinématographie mondiale. Mais [...] Il faudra probablement de nombreuses rétrospectives et plusieurs cycles à la télévision pour qu'il puisse enfin jouer dans la cour des grands (SEGUIN, 1994 : 119).

Au moment où Seguin écrivait ces lignes Almodóvar avait déjà acquis une renommée internationale avec *Femmes au bord de la crise de nerfs* (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1988), *Talons aiguilles* (*Tacones lejanos*, 1991) et *Kika* (1993) et allait bientôt atteindre son zénith au point d'éclipser presque tous les autres réalisateurs espagnols. En cette fin de XXe siècle, Seguin a d'ailleurs du mal à trouver des noms qui brillent autant et aussi durablement que celui de cet enfant terrible devenu recordman des entrées : Berlanga, Gutiérrez Aragón, Mario Camus, Vicente Aranda, Bigas Luna, Víctor Erice... autant de réalisateurs de talent dont la renommée internationale fait malheureusement pâle figure aux côtés d'Almodóvar. Qu'en est-il vingt-sept ans plus tard ?

En 2021, Almodóvar brille toujours au firmament mais le paysage cinématographique espagnol a commencé à se renouveler depuis le début du XXIe siècle. Autour de la figure désormais tutélaire et omniprésente du « *manchego* » émergent quelques nouveaux réalisateurs : Álex de la Iglesia (*La comunidad*, 2000 ; *Las brujas de Zugarramurdi*, 2013), David Trueba (*Soldados de Salamina*, 2002), Fernando Trueba (*El olvido que seremos*, 2020), Daniel Sánchez Arévalo (*Gordos*, 2009), Alberto Rodríguez (*La isla mínima*, 2014, récompensé par dix Goyas), Isabel Coixet (*The Bookshop / La librería*, 2017, douze Prix dont trois Goyas), le chileno-espagnol Alejandro Amenábar (*Abre los ojos*, 1997 ; *Los otros*, 2001 ; *Mar adentro*, 2004, récompensé d'un Oscar), de renommée internationale mais parfois éreinté par la critique, Rodrigo Sorogoyen (*El reino*, 2018, sept Goyas), Andrea Jaurrieta (*Ana de día*, 2018), le trio Aitor Arregi, Jon Garaño et José Mari Goenaga (*Handia*, film en langue basque, dix Goyas 2018 ; *La trinchera infinita / Une vie secrète*, 2021) ou le jeune et très prometteur Eduardo Casanova (*Pieles*, 2017). Depuis le succès de *Diamond Flash*, en 2011, Carlos Vermut fait assurément partie de ces étoiles montantes du cinéma espagnol.

De son vrai nom Carlos López del Rey, Carlos Vermut est né à Madrid en 1980. Il a d'abord étudié l'illustration à l'Escuela de Arte número diez de Madrid (établissement public) et a commencé à faire ses premiers travaux en tant qu'illustrateur à *El Mundo*, journal avec lequel il collabore toujours. En 2006, il remporte le prix de la bande dessinée Injuve et publie sa première bande dessinée en solo, *El banyán rojo*<sup>4</sup> (Dibbuks), qui obtient quatre nominations au 25e Saló de cómic de Barcelone.

<sup>4</sup> *El Banyan rojo* se déroule dans l'Inde ancienne. L'univers du récit est teinté d'une atmosphère magique et fantastique qui s'inspire directement du folklore hindou. L'architecture, les coutumes ou une sexualité exotique sont amalgamées à des éléments évocateurs de l'essence même de l'homme et de l'origine de ses peurs les plus archaïques et de ses dieux les plus primitifs. Les dieux, les monstres, les démons et les êtres fantastiques du récit



En 2007, il dessine *Psico soda*<sup>5</sup> (Dibbuku), une compilation d'histoires courtes.



et *Plutón BRB Nero, La venganza de Mari Pili*<sup>6</sup> (Astiberri), une bande dessinée basée sur la série télévisée d'Alex de la Iglesia.

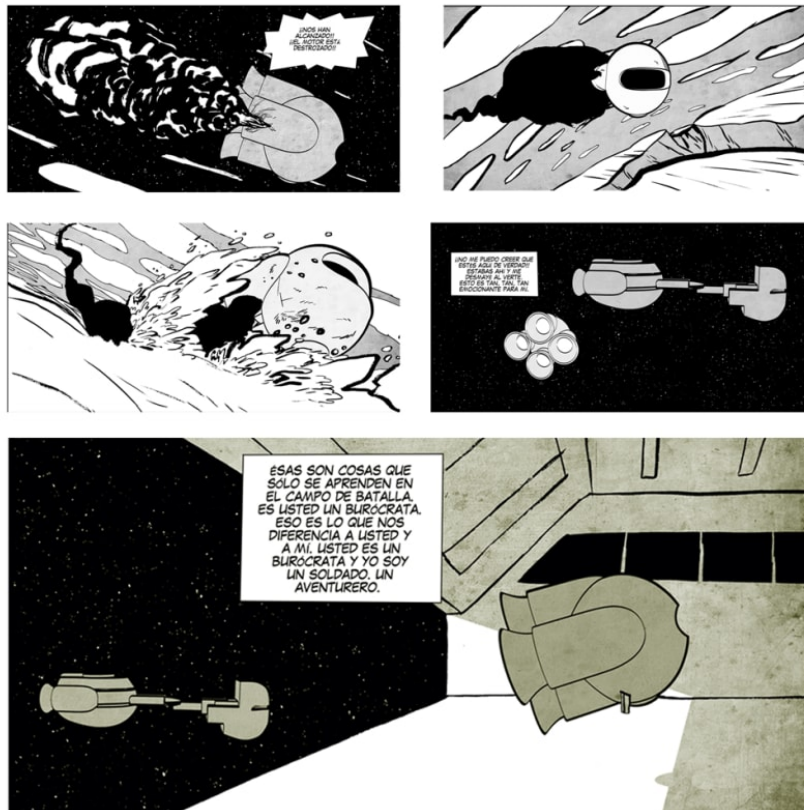
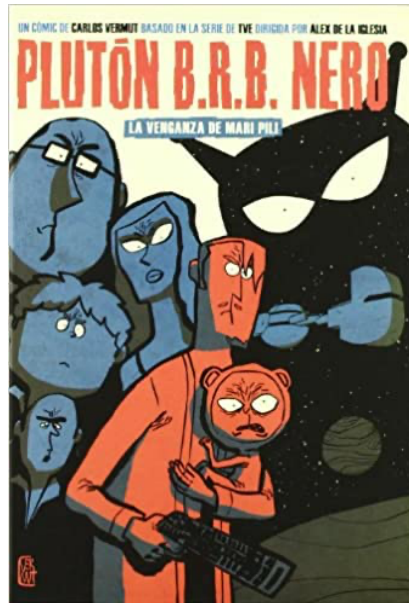
---

doivent relier le lecteur à la représentation de la nature elle-même, avec des éléments fondamentaux tels que le bien et le mal, la nuit, l'obscurité, la mort. Ainsi, les démons peuvent être représentés par l'apparence contradictoire d'un yogi inoffensif, ou emprisonnés sous la forme d'un arbre ou d'un animal de la jungle.

<sup>5</sup> *Psico Soda* est un album compilant treize bandes dessinées très brèves réalisées entre 2006 et 2007 par Carlos Vermut. Le ton de ces histoires courtes est délicieusement macabre, sinistre, déconcertant et inquiétant.

<sup>6</sup> Les maladies, les guerres et les réseaux sociaux n'ont pas réussi à anéantir l'humanité. Mais la Terre est devenue trop petite. Trouver la terre promise avec des milliers de colons à bord du vaisseau interstellaire Pluto BRB Nero, telle est la mission que le capitaine Valladares et son équipage hétéroclite se sont vus confier... Avec ce point de départ, Carlos Vermut s'attaque à l'univers créé par Álex de la Iglesia et Jorge Gurrutxaga pour la série





En 2008, sous le nom de Carlos L. del Rey, Vermut travaille comme créateur de la série télévisée *Jelly Jamm*. Il remporte la VIIe édition du Notodofilmfest<sup>7</sup> avec son court métrage *Maquetas* qui, en plus de plusieurs prix, reçoit un bon accueil dans plusieurs festivals de films

TVE *Plutón BRB Nero*. Le roman graphique bichrome de Vermut navigue entre le surréalisme, l'ironie et le comique.

<sup>7</sup> Créé en 2001 par La Fábrica, à partir d'une idée originale de Javier Fesser, Notodofilmfest est un festival international de courts métrages dont le but est de soutenir et de mettre en avant les jeunes créateurs audiovisuels. <https://www.notodofilmfest.com/el-festival/>

Souquet, Performance benjaminienne

fantastiques, comme le Fantastic Fest d'Austin ou le festival du film fantastique de Sitges. Après *Maquetas*, il réalise plusieurs autres courts métrages. Également en 2008, *Michirones*. En 2011, il adopte la même stratégie qu'Almodóvar, vingt-six ans plus tôt, en fondant sa propre société de production, Psicosoda Films. Il écrit, réalise et produit alors *Diamond Flash* (<https://www.youtube.com/watch?v=y1NFCkElkyE>), son premier long métrage, de manière indépendante (avec un financement personnel de 20 000 €), sur la plateforme de films en ligne Filmin. Ce film surprenant est applaudi par la critique et reçoit le Prix Rizoma, à Madrid, en 2011. Cameo sort une édition spéciale du film en DVD, avec une bande dessinée inédite, mise en ligne par Filmin où elle atteint la première position dès la première semaine. En 2012, Vermut écrit et réalise le court-métrage *Don Pepe Popi*. Avec son deuxième long métrage, *Magical Girl*<sup>8</sup> (en France, paradoxalement, le film sort sous un titre en espagnol : *La niña de fuego*), Vermut remporte la Coquille d'or (Concha de oro) du meilleur film et la Coquille d'argent (Concha de plata) du meilleur réalisateur au Festival international du film de Saint-Sébastien (Festival Internacional de Cine de San Sebastián / Donostiako Nazioarteko Zinemaldia). Le film a également remporté le Goya de la meilleure actrice pour Bárbara Lennie.

Selon Almodóvar, Vermut mériterait d'entrer au patrimoine national : « Peu de réalisateurs ont les idées aussi claires et savent rester en dehors de l'industrie tout en étant dedans, et susciter beaucoup d'intérêt aux festivals internationaux. Vermut fait que le cinéma espagnol avance sur des territoires où personne ne passe » (Rivera, 2017). Vermut, en revanche, émet un avis plus nuancé sur Almodóvar, presque plus prudent qu'enthousiaste, comme s'il était vital de s'en distinguer pour se faire une place dans le cinéma espagnol :

Almodóvar no es sólo Almodóvar, sino el contexto en el que aparecen él y su cine. Yo creo que no va a haber más Almodóvar porque vivimos en una España muy distinta. El cine, la cultura y la forma de comunicarnos ya no son como eran antes. Pedro pertenece a una generación de cineastas en las que ellos mismos eran grandes personalidades. Eso ya no existe. [...] Creo que es un director más luminoso que yo; su cine se acerca más a la comedia y tiene más ritmo; sus escenas son mucho más cortas que las mías. Admiro muchísimo a Pedro y todo lo que representa, pero no me reconozco en su forma de rodar. Creo que mi cine tiene más que ver con Carlos Saura, por ejemplo, pero no me importa que me comparen con Pedro. En *Magical Girl* ya empezaron a decirlo y aquí entiendo que es una comparación más evidente. Creo que precisamente Quién te cantará habla de las personas que admiramos y que nos influyen. Entiendo el comentario. Hay cosas de la relación entre Lila y Eva que están inspiradas en mi relación con Pedro después de que nos conociéramos (MARTINEZ MANTILLA, 2018).

Trente-et-un ans séparent les deux réalisateurs. Ce n'est pas seulement une génération mais tout un pan de l'histoire de l'Espagne puisqu'Almodóvar (né en 1949) avait vingt-six ans à la mort de Franco et qu'il est devenu l'une des figures les plus emblématiques de la Movida. Vermut, en revanche, n'a connu ni le franquisme ni la Transition démocratique puisqu'il n'avait que deux ans au moment de la victoire du PSOE, en 1982. Ils ont donc construit leurs carrières respectives dans des contextes extrêmement différents. Le premier, en rupture avec la société franquiste, provocateur et extrêmement avant-gardiste, mais sachant aussi rendre hommage à ses aînés. Alors que la littérature scientifique sur Almodóvar est aujourd'hui presque pléthorique, il n'existe pratiquement rien sur Vermut, mais les quelques critiques de cinéma, journalistes et blogueurs cinéphiles qui s'intéressent à lui le comparent presque invariablement

<sup>8</sup> Luis (Luis Bermejo), un professeur de littérature au chômage, va essayer de réaliser le dernier vœu de sa fille de 12 ans, Alicia (Lucia Pollan), atteinte de leucémie : avoir la tenue officielle de la série de bande dessinée japonaise magical girl Yukiko. Le prix élevé du costume conduira Luis à échafauder une série de chantages inhabituels impliquant Damián (José Sacristán), professeur de mathématiques à la retraite et Bárbara (Bárbara Lennie), l'ancienne élève de ce dernier, changeant à jamais leurs existences. Le film est en accès libre sur YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=Ys4wK-NOBic>

à Almodóvar, la plupart du temps sans entrer dans le détail et se contentant souvent de répéter ce qui a déjà été dit... D'autres modèles sont évoqués de façon récurrente, probablement parce que Vermut les a cités lui-même dans ses interviews : Saura, Bergman, Hitchcock, Brian de Palma...

Il va sans dire que le personnage de Lila Cassen, dans *Quién te cantará*, semble confirmer certaines de ces influences : Lila rappelle parfois Huma Rojo, rôle interprété par Marisa Paredes dans *Todo sobre mi madre*, et des films comme *Sunset Boulevard* (1950) ou *Fedora* (1978), tous deux réalisés par Billy Wilder. On peut aussi penser à *Vertigo* d'Hitchcock, *All about Eve* de Mankiewicz, *Opening night* de Cassavetes, *Les larmes amères de Petra von Kant* de Fassbinder ou *Obsession* de Brian de Palma, et, évidemment, *Persona* de Bergman. On se méfiera cependant des rapprochements trop hâtifs, sur la base de ressemblances thématiques et scénaristiques mais au détriment des caractéristiques formelles et stylistiques et, surtout idéologiques ou même philosophiques de chaque réalisateur.

### L'intrigue de *Quién te cantará*



Carlos Vermut, *Quién te cantará* (1 :23) : Blanca tentant de ranimer Lila.

*Quién te cantará* commence dans une ambiance onirique, mystérieuse et angoissante. La première scène (1 :23 – 1 :56) montre une plage éclairée par les premières ou les dernières lueurs du jour, confondant en un seul moment le début et la fin du monde. La mer est relativement agitée. Au centre de l'image, là où les vagues viennent mourir sur le sable, apparaissent deux femmes : l'une est allongée, apparemment inanimée et l'autre, de dos et agenouillée, est en train de lui faire du bouche-à-bouche afin d'essayer de la ranimer. On voit une paire de chaussures à talons hauts, posée sur le sable, allusion assez claire, qui se confirmera d'ailleurs plus tard, au film d'Almodóvar, *Tacones lejanos*.

Âgée d'une quarantaine d'années, Lila Cassen (Najwa Nimri, qui l'incarne, a eu 46 ans en 2018) est une grande diva de la pop espagnole des années 1990 qui a quitté la scène depuis dix ans et vit isolée dans sa spectaculaire maison contemporaine, à côté d'une plage de Rota (province de Cadix) où Blanca Guerrero (Carme Elías, 67 ans en 2018), son assistante et manager depuis vingt-cinq ans, la retrouve inanimée (on devinera plus tard qu'elle a très probablement tenté de se noyer). Après un court séjour à l'hôpital, Lila rentre chez elle, mais elle a perdu la mémoire, ne sachant plus qui elle est. Or, son grand retour sur scène a déjà été programmé. Blanca a alors l'idée d'engager Violeta (Eva Llorach, 39 ans en 2018) afin de

l'aider à répéter ses chansons. Violeta, fan anonyme de Lila, travaille comme serveuse dans un bar karaoké où elle incarne son idole, le plus souvent en play-back. Elle élève seule sa fille Marta (Natalia de Molina, 28 ans en 2018), une jeune femme oisive, violente et autodestructrice, extrêmement toxique, probablement héroïnomane, qui fait du chantage au suicide à chaque fois que sa mère refuse de lui donner de l'argent. Dans le plus grand secret, Violeta commence à coacher Lila qui, peu à peu, retrouve la mémoire et sa voix et redevient capable, en imitant Violeta, de « performer » approximativement son propre personnage public. Un soir où Violeta rentre chez elle, elle a de nouveau une violente altercation avec sa fille (1 :18 :35 - 1 :30 :49) car celle-ci a découvert le rôle de sa mère et veut vendre le scoop à la presse. La tension monte sur un fond de musique techno très agressive. Nous ne connaissons l'issue de cette scène qu'à la fin du film. Au moment où Lila semble enfin prête, elle craque et déclare à Blanca, sa confidente et ange gardien, qu'elle est incapable de remonter sur scène (1 :32 :20). Elle affirme que sa décision est irrévocable. L'ange gardien montre soudain un autre visage : sa fidélité était strictement conditionnée par la réussite de sa protégée. Blanca décide de partir immédiatement et définitivement. Laquelle des deux a trahi l'autre ?

Lila révèle alors à Violeta le secret de son malaise existentiel (1 :38 :00) : sa mère était chanteuse et c'est elle qui a inventé le personnage de Lili Cassen et a écrit et composé toutes ses chansons, mais elle était aussi héroïnomane et incapable de faire carrière malgré son talent. Lila a donc pris sa place. Jusqu'ici l'intrigue rappelle celle de *Fedora* de Wilder : une jeune femme (Marthe Keller) prend secrètement la place de sa mère, Fedora, une star du cinéma défigurée par une intervention chirurgicale censée prolonger sa beauté et sa jeunesse. Lila a d'abord envoyé sa mère en cure de désintoxication mais, craignant finalement qu'elle ne révèle le pot aux roses à la presse, Lila lui a offert pour son anniversaire une quantité importante d'héroïne, provoquant sa mort par overdose. C'est ce jour-là que Lila a arrêté de chanter. Violeta, qui écrit et compose elle-même des chansons restées totalement inédites, décide de se sacrifier pour sauver Lila à qui elle offre ses créations (1 :45 :47). Lila se fond alors dans la personnalité artistique de Violeta, allant jusqu'à imiter son apparence physique (notamment sa coiffure courte et plaquée en arrière), et triomphe à nouveau sur scène (1 :47 :55) – sous le nom de Violeta Cassen – tandis que son inspiratrice reste anonyme. Le moment où Lila se fond dans la personnalité artistique de Violeta est filmé comme l'une des scènes clés de *Vertigo* / *Sueurs froides* d'Hitchcock : la caméra tourne autour de Violeta qui, soudain, est remplacée par Lila, comme elle tournait autour de Judy (Kim Novak) à l'instant où elle redevenait l'incarnation de Madeleine. Violeta rentre chez elle (1 :51 :05) et nous découvrons que Marta est morte car, lors de la dernière crise, la mère a refusé de céder au chantage de sa fille qui est finalement passée à l'acte. Violeta n'en a visiblement rien dit à personne puisque le cadavre de Marta gît sur le canapé. Violeta se maquille et s'habille comme l'était Lila au début de sa carrière : elle met la robe que son idole lui a offerte et qu'elle portait au début du film, le jour de sa tentative de suicide. Violeta retourne sur la même plage déserte où elle se suicide par noyade, sans que personne ne vienne la sauver (1 :52 :46 - 1 :54 :03). La boucle est bouclée.

### **Cinéphilie et intermédialité, regard et voyeurisme**

Dans un bref article réalisé à partir d'une interview, Franck Finance-Madureira, journaliste indépendant et créateur, en 2010, de la Queer Palm, le prix LGBT, queer et décalé, du Festival de Cannes, présente Vermut comme un cinéophile curieux et exigeant qui fait appel « [à] la compassion formelle des peintures de Hopper, les atmosphères et les compositions de plans d'Antonioni, l'utilisation du mystère par Hitchcock ou Shyamalan ». Et cite comme source d'inspiration majeure un film japonais de 1964, *La Femme des Sables*, de Hiroshi Teshigahara, qui raconte l'histoire d'un homme et d'une femme condamnés par leur isolement à vivre une histoire d'amour : « J'aime le travail sur les espaces, dans le film de Teshigahara



les espaces sont des personnages à part entière que la musique enveloppe » (FINANCE-MADUREIRA, 2018).



Edward Hopper, *Chop Suey*, 1929.



Première rencontre entre Violeta et Blanca, dans un bar, face à plage.

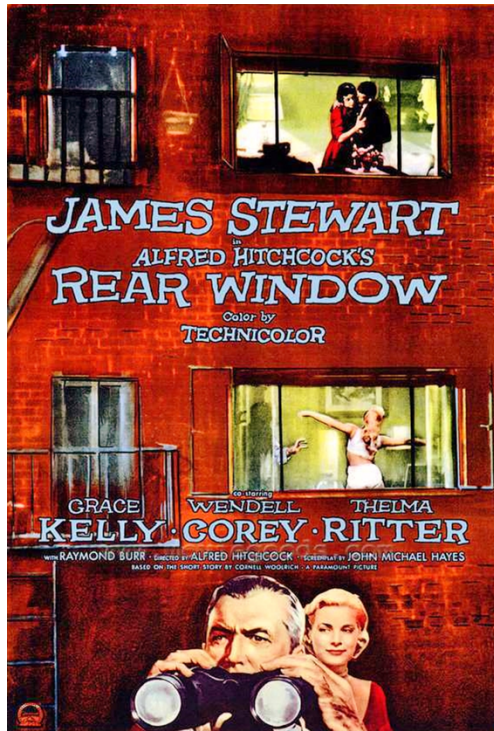


Edward Hopper, *Nighthawks*, 1942, huile sur toile, 84,1 x 152,4 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago, ©Wikimedia Commons / The Art Institute of Chicago / Edward Hopper.



Quelques minutes plus tard, Violeta dans le même bar, face au collaborateur de Blanca qui tente de la piéger en se faisant passer pour un journaliste avide de scoops (Blanca veut s'assurer de la discrétion de Violeta). Cette fois, pour susciter l'impression de voyeurisme, la scène est filmée de l'extérieur, à travers la vitre (mais avec un son *in*, comme s'ils étaient espionnés), rappelant non seulement le tableau *Nighthawks* de Hopper mais aussi de nombreuses scènes de *Fenêtre sur cour* (*Rear Window*, 1954) d'Alfred Hitchcock reprises ensuite par Almodóvar, notamment dans *Femmes au bord de la crise de nerfs*.





Almodóvar, *Femmes au bord de la crise de nerfs* : Pepa (Carmen Maura) assise devant l'immeuble de son amant Iván et observant les fenêtres pour essayer de le voir. Elle apercevra d'ailleurs, comme James Stewart dans *Fenêtre sur cour*, une jeune femme en train de danser. Chez Almodóvar comme chez Hitchcock la fenêtre devient écran comme l'écran devient fenêtre sur l'intimité et révèle le voyeurisme du spectateur...

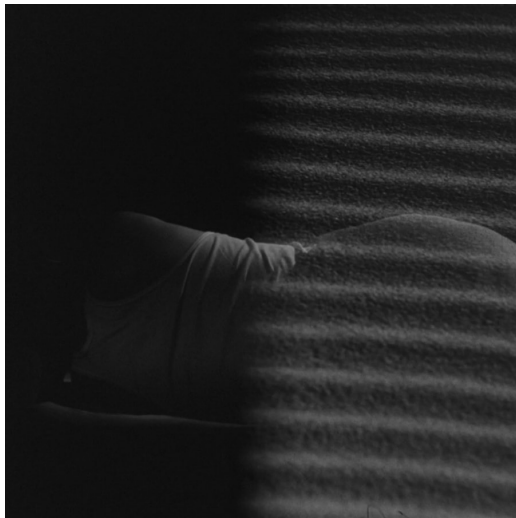
Affiche du film *Fenêtre sur cour*, Paramount.



David Hockney, *Portrait of an Artist (pool with two figures)*, 1972, peinture acrylique, 213,5×305 cm, œuvre vendue 90,3 millions de dollars aux enchères, chez Christies, en 2018.



Violeta (assise) et Lila (debout), au bord de la piscine de la maison de cette dernière.



Surimpression des dunes de sable et du corps de l'actrice Kyōko Kishida, dans *La Femme des sables* (砂の女, 1964) du Japonais Hiroshi Teshigahara.



Surimpression du visage de Violeta sur le dos de Lila.



Le visage de Liv Ullmann, dans la première scène du film *Persona* (1966) d'Ingmar Bergman.

### Le mythe de Pygmalion : performance de genre et performance artistique

Le mythe de Pygmalion fait partie de ceux qui ont le plus inspiré les artistes. C'est aussi l'un des plus ambigus puisque, sous couvert de faire l'éloge de la création artistique et de la femme, mais réduisant celle-ci à un simple objet (certes animé), il se révèle extrêmement misogyne. L'un des plus célèbres exemples, dans la littérature espagnole, est celui de *Tristana* (1892), roman naturaliste de Benito Pérez Galdós. Orpheline, la jeune héroïne est recueillie par don Lope Garrido, un vieil ami de son père, qui prétend l'éduquer et l'amadouer par son discours sur l'émancipation intellectuelle de la femme, mais la met dans son lit et la retient prisonnière. En 1970, Luis Buñuel transpose *Tristana* dans l'Espagne des années 1920, sous la dictature de Primo de Rivera, et conjugue le naturalisme avec le surréalisme (SOUQUET, 2005).



Catherine Deneuve dans *Tristana* (1970) de Luis Buñuel, d'après le roman de Galdós.



En 1960, le réalisateur américain Jules Dassin met en scène sa maîtresse et future femme, Melina Mercouri, dans *Jamais le dimanche* où il transpose et parodie le mythe de Pygmalion. Homer (Jules Dassin), touriste américain et « philosophe amateur », passionné par la Grèce antique et ses penseurs humanistes, arrive au Pirée où il rencontre Ilya (Melina Mercouri), une prostituée libre et indépendante, qui ne travaille jamais le dimanche. Homer décide de faire son éducation et de la « remettre dans le droit chemin » mais elle le quitte quand elle découvre qu'il a lui-même été soudoyé par un proxénète contre lequel elle était en guerre.



Ilya (Mélina Mercouri) danse le rebétiko devant son amant américain et pygmalion, Homer (Jules Dassin).  
*Jamais le dimanche* (Ποτέ την Κυριακή) de Jules Dassin, Grèce, 1960.

*My Fair Lady* (1964) est un film musical américain de George Cukor, avec Rex Harrison et Audrey Hepburn. Adapté d'une comédie musicale de 1956, elle-même inspirée de la pièce de George Bernard Shaw, *Pygmalion* (1914). Ce film, devenu culte, a reçu huit Oscars en 1965. À Londres, au début du XXe siècle, Eliza Doolittle, une pauvre fleuriste de rue illettrée, qui parle avec l'accent cockney, demande au prétentieux professeur Higgins de la transformer en lady. Il se prend au jeu et tombe amoureux d'elle.



Sortie du ruisseau, Eliza Doolittle (Audrey Hepburn) réussit la performance de passer pour une lady aux courses d'Ascot, lieu de rencontre de toute la haute société londonienne.

Le cinéma a une dynamique performative dans la construction du genre. Or, le cinéma traditionnel est régi par ce que Laura Mulvey appelle le « male gaze » : la femme est présente en tant qu'objet, mais absente en tant que sujet du discours (MULVEY, 2018). Ces trois films détournent et parodient le mythe de Pygmalion au profit d'une image de la femme émancipée ou sur la voie de l'émancipation. Tristana, Ilya et Eliza sont des êtres en friche, intellectuellement et culturellement inaccomplies, mais leurs pygmalions masculins sont tous parodiques et finissent par se ridiculiser. Dans les trois films c'est la femme qui a le dernier mot. La culture et l'instruction sont montrées comme un dressage. Dans *My Fair Lady*, la performance de classe ou, du moins, des apparences de la distinction sociale, ce que Bourdieu appelle le « capital symbolique » et le « capital culturel incorporé » représente un défi encore plus grand que la performance de genre (BOURDIEU, 1979). On ne saurait oublier que, derrière le glamour du film hollywoodien se cache le militant socialiste qu'était Shaw. Buñuel, Dassin et Mercouri étaient aussi engagés à gauche. En 1999, dans *Règles pour le parc humain*, une conférence qui fera date et provoquera une importante controverse philosophique, Peter Sloterdijk revient sur la *Lettre sur l'humanisme* (1946) de Heidegger en la mettant en perspective avec la pensée de Nietzsche (SLOTERDIJK, 2000). Sloterdijk montre que, dans *Ainsi parlait Zarathoustra* (1883-1885), se dissimule déjà un discours théorique sur l'homme comme puissance capable d'appivoiser et de faire l'élevage des animaux et de ses semblables. En outre, *Zarathoustra* révèle que les prêtres et les pédagogues se sont secrètement approprié le monopole de l'élevage humain.

Quién te cantarà reprend également le mythe de Pygmalion, mais avec un propos assez différent. Lila est aussi une femme à éduquer ou, plus exactement, à rééduquer mais tous ses pygmalions – sa mère, Blanca puis Violeta – sont également des femmes. Les hommes sont d'ailleurs pratiquement absents du film. Les personnages féminins sont tous célibataires et la

brève aventure masculine de Violeta (22 :36 – 26 :41) ne sert qu'à expliciter son hétérosexualité et à lever le doute sur ses intentions envers Lila (Marta lui demandera d'ailleurs si elle est devenue lesbienne). Les sentiments de Blanca semblent plus ambigus mais elle apparaît surtout comme une femme vieillissante qui aurait renoncé aux hommes. Marta consomme les partenaires masculins comme elle consomme l'alcool et la drogue. On ne sait rien de la vie sentimentale, de la sexualité ni du désir de Lila, tout simplement parce qu'elle est vide et n'a aucun désir. Les rapports de force se jouent donc exclusivement entre ces quatre femmes. Le nœud du film est dans la révélation du secret de Lila qui nous fait passer brutalement du mythe de Pygmalion à la figure du vampire ou du cannibale puisque Lila n'est pas une proie mais un prédateur.

C'est ce qui explique l'importance des robes de scène de Lila, de sa coiffure, de son maquillage et de la perruque de Violeta. Chez Vermut, contrairement à Almodóvar, ces accessoires ne sont pas un éloge du glamour mais un révélateur des artifices du spectacle, de son caractère factice. Sur son blog, Jorge Dolz offre des pistes intéressantes sur *Quién te cantaré*, soulignant notamment l'importance des gros plans sur les ongles vernis de Lila : selon lui, Vermut en fait un équivalent des ongles crochus de Dracula (DOLZ, 2020). En effet, Lila est une vamp au sens le plus strict du terme puisqu'elle vampirise et détruit tous ceux qui l'approchent.



Bette Davis retouche son eye-liner sur le tournage de *Qu'est-il arrivé à Baby Jane ?* (*What Ever Happened to Baby Jane?*, 1962) de Robert Aldrich. Elle a créé son propre maquillage pour le rôle, expliquant : « Ce que j'avais en tête, aucun maquilleur professionnel n'aurait osé me le faire... J'avais l'impression que Jane ne se lavait jamais le visage, qu'elle ajoutait simplement une nouvelle couche de maquillage chaque jour<sup>9</sup> ».

<sup>9</sup> « What I had in mind no professional makeup man would have dared to put on me... I felt Jane never washed her face, just added another layer of makeup each day. » <https://unhappy-birthday.tumblr.com/post/187208168135/nitratediva-bette-davis-touches-up-her-eyeliner>



Glenn Close dans la dernière scène des *Liaisons dangereuses* (1988) de Stephen Frears : la marquise de Merteuil vient de perdre la face publiquement et doit se retirer du monde. (SOUQUET, 2017)



Lila, le matin où elle renonce à reprendre sa carrière, après une nuit d'insomnie : le maquillage a coulé et le masque est sur le point de tomber...



Pedro Lemebel photographié par Paz Errázuriz  
(BLANCO, 2004 : 25)



Lechedevirgen Trimegisto  
<https://www.lechedevirgen.com/textos/inmunosupresion-en-tiempos-de-pandemia/>

Cette photo, réalisée par Paz Errázuriz mais conçue par l'écrivain et plasticien chilien Pedro Lemebel, reflète et résume la personnalité duelle de Lemebel : les thématiques et l'esthétique *camp* ou kitsch, liées à la revendication d'une (sub)culture féminine et sentimentale, s'associent de façon assez inattendue à une certaine véhémence de l'artiste, inhérente à l'urgence de dénoncer les différentes formes de violence générées par la dictature pinochetiste et par la société hyper libérale qui lui a succédé : il s'agit d'un portrait en noir et blanc de Lemebel faisant mine de se regarder dans un petit miroir (symbolisé par sa main) et de se maquiller les lèvres avec un bâton de rouge qui s'avère être une cartouche de fusil, comme celles qui s'évalent en cœur, sur un morceau de velours, juste devant lui. Par ce geste à la fois futile (le maquillage) et transgressif (lorsqu'il est opéré par un homme), Lemebel dénonce, rejette et abolit une forme de violence qui lui semble être propre à la masculinité et, engageant



sa propre image, s'implique personnellement. L'engagement intellectuel et politique passe donc, chez Lemebel, par la représentation de soi, par l'exhibition et, en retour, le portrait, ou l'autoportrait, devient lui-même engagement. Le performeur mexicain Lechedevirgen Trimegisto est dans une démarche similaire (SOUQUET, 2021).

Le cinéma de Vermut est peut-être postmoderne – la question se pose et nous y reviendrons en conclusion – mais il n'est certainement pas *queer*. Dans *Quién te cantará*, la symbolique du maquillage – forcément féminin – reste associée à l'idée d'artifice et de tromperie, comme chez Platon, Ovide et dans la tradition judéo-chrétienne, c'est-à-dire révélatrice d'une idéologie mysogine (SAINT-JACQUES, 2006).

Vermut est souvent associé à David Lynch. Outre les similitudes scénaristiques entre *Quién te cantará* et *Mulholland drive* (2001) c'est probablement la symbolique des artifices de la performance de genre et de la performance artistique qui rapproche le plus les deux films. Fraîchement arrivée à Los Angeles, Betty Elms (Naomi Watts), qui rêve de fait carrière comme actrice, se lie d'amitié – et démarre une relation amoureuse – avec une femme amnésique / Rita / Camilla (Laura Harring), rescapée d'un accident grâce auquel elle a échappé à un meurtre. Des scènes et images surréalistes alimentent une narration mystérieuse et labyrinthique au terme de laquelle le spectateur découvre – ou non – que toute la première moitié du film est une reconstruction imaginaire de Betty torturée par son sentiment de culpabilité après avoir fait assassiner Camilla / Rita pour obtenir un rôle. Il est évidemment impossible de résumer correctement l'intrigue de ce film sur l'illusion, les apparences et les réalités alternatives mais on peut en retenir qu'il offre principalement une réflexion sur la fascination qu'exerce Hollywood et le caractère mensonger, voire toxique, du monde du spectacle... tout en étant lui-même un spectacle puisqu'il s'agit d'un film de fiction et non d'un documentaire !



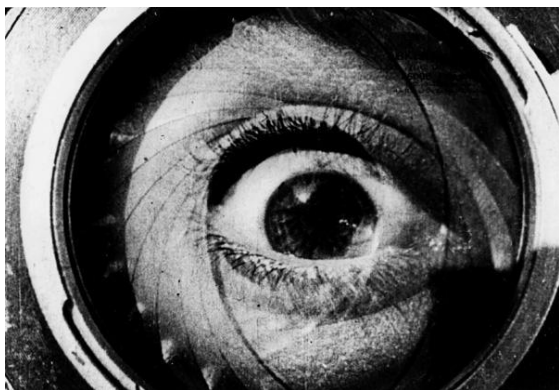
Betty Elms (Naomi Watts, à gauche) et Rita (Laura Harring, à droite). La brune Rita se met à porter une perruque blonde qui va accentuer son mimétisme avec Betty. David Lynch, *Mulholland drive*, 2001.

Violeta porte également une perruque afin d'accentuer sa ressemblance avec Lila.



Lila et Violeta sur la plage (1 :18 :00). Lila vient de lui offrir l'une de ses robes de scène glamour.

### Cinéma-œil et stade du miroir



*L'Homme à la caméra* (Человек с киноаппаратом), film soviétique muet réalisé par Dziga Vertov, en 1929. Il illustre la théorie du cinéma de Vertov : le ciné-œil.



Luis Buñuel, *Un chien andalou*, 1929.

La deuxième scène de *Quién te cantaré* est un gros plan sur une main dont les doigts, sauf un, sont ornés de faux ongles dorés (2 :16). Cette main est celle de la femme inanimée sur

la plage, maintenant couchée dans un lit. La main remonte lentement sur les draps, jusqu'au visage de la femme qu'elle explore en tâtonnant comme ferait un aveugle pour identifier les traits d'une autre personne. L'idée de dissociation, non seulement entre les parties d'un même corps, mais aussi entre l'esprit d'un individu et son propre corps est donc immédiatement mise en évidence. Soudain, la femme ouvre un œil (l'autre est d'ailleurs caché par sa main), allusion implicite à la scène fondatrice d'*Un chien andalou* (1929) de Buñuel et Dalí et au « cinéma-Œil » de Dziga Vertov (*L'Homme à la caméra*, 1929). En contre-champ apparaît une femme endormie dans un fauteuil, dont on devine déjà qu'il s'agit du deuxième personnage de la plage. Cette femme d'une soixantaine d'années est interprétée par Carmen Elías, qui jouait notamment, vingt-trois ans plus tôt, le rôle de la meilleure amie et rivale de Marisa Paredes dans *La Fleur de mon secret* (Almodóvar, *La flor de mi secreto*, 1995). Sur une table basse on voit un magazine ouvert et plusieurs cocottes en papier en forme de barques, référence plus que probable à la barque funéraire de l'Antiquité égyptienne et symbole ésotérique de la traversée du fleuve chez Platon. La sexagénaire se réveille, s'approche de la convalescente et la rassure : « Lila, tu es à l'hôpital, tu as eu un accident mais tout va bien », mais, lorsqu'elle lui demande « tu sais qui je suis ? », Lila la regarde fixement, sans rien dire. Aucune réponse non plus lorsqu'un médecin lui demande si elle connaît son prénom. Juste après, la femme la plus âgée entre à nouveau dans la chambre et explique à Lila qu'elle s'appelle Blanca et qu'elles sont amies. Cette scène souligne la régression, voire l'infantilisation, de Lila, qui semble très intéressée par les petits bateaux en papier journal, et l'ascendant presque maternel de Blanca qui propose de lui apprendre à en faire (en précisant que c'est très facile). Celui que Lila tient dans les mains a été fait avec une coupure de journal sur laquelle apparaît la photo d'une jeune femme : Blanca demande alors à Lila si elle sait de qui il s'agit et cette dernière lui répond que c'est Shakira (la célèbre chanteuse colombienne). Encouragée par cette réponse, Blanca sort sa tablette et lui montre la photo d'une autre femme en lui demandant son nom : Lila lui répond qu'il s'agit de Lili, Lila Cassen précise-t-elle. Lorsque la tablette s'éteint, le visage de Lila se reflète sur l'écran et cette dernière semble comprendre qu'elle est elle-même Lila Cassen (6 :42).



La scène est clairement lacanienne : c'est le stade du miroir, d'abord décrit par Henri Wallon puis, notamment, par Jacques Lacan et Françoise Dolto. Selon Lacan, dans l'expérience archétypique du stade du miroir, l'enfant est porté par l'un de ses parents qui lui désigne, tant physiquement que verbalement, sa propre image reflétée dans un miroir. Ce serait dans le regard et dans le dire de cet autre, tout autant que dans sa propre image, que l'enfant prendrait

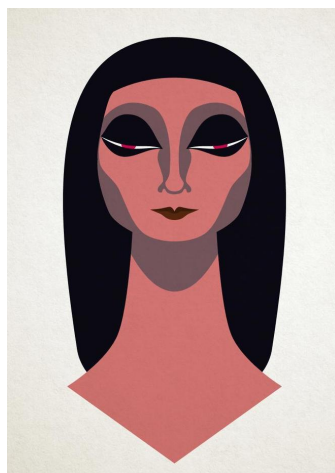


conscience de l'unité de son Moi. En effet, l'enfant devant le miroir reconnaît tout d'abord l'autre, l'adulte à ses côtés, qui lui dit « Regarde, c'est toi ! », et c'est ainsi que l'enfant comprend « C'est moi ! ». L'image de mon corps passe donc par celle imaginée dans le regard de l'autre : le Moi est une sorte de puzzle additionnant tout ce que les autres projettent de positif et de négatif sur moi ; ce qui fait du regard un concept capital pour tout ce qui touche à ce que j'ai de plus cher en moi et donc de plus narcissique. Pour Lacan l'Autre est un miroir aux multiples fonctions. En nous renvoyant notre propre image, il nous aide à comprendre qui nous sommes. C'est en se regardant dans un miroir que l'enfant comprend cela. Au début, il se voit mais ne sait pas que c'est lui. À travers la présence de quelqu'un, à travers le regard de sa mère dans la glace, il en prend conscience : il s'identifie. Pour Lacan, l'instance du moi est de nature imaginaire, ce n'est qu'une image spéculaire, l'unité du Moi n'est qu'un leurre. C'est sous le regard de l'Autre – pas toujours objectif – que l'image d'un Moi unifié se précipite. Autrement dit, ce sont les autres qui nous donnent notre identité (LACAN, 1966).

Dès qu'elle comprend qu'elle est Lila Cassen, la jeune femme semble très angoissée et demande à Blanca de la ramener chez elle. À la sortie de l'hôpital, une nuée de journalistes et de fans l'attendent. Certains portent même des T-shirt à son effigie. Lorsque la portière de la voiture où elle vient de monter se referme, son visage apparaît en transparence derrière la vitre teintée, le regard lui-même caché derrière des lunettes noires. C'est alors que se juxtapose, de façon furtive, le reflet du buste et du visage de l'une des fans dont les yeux sont également cachés derrière des lunettes de soleil (nous découvrirons plus tard qu'il s'agit de Violeta, interprétée par Eva Llorach).

### L'idole schizo

Explorant sa propre maison comme s'il s'agissait de celle d'une étrangère, Lila pénètre dans le studio d'enregistrement privé, une vaste pièce plongée dans une certaine pénombre, contrastant avec le salon (10 :34). Près de l'entrée, une grande fresque murale multicolore représente son visage, dans le style plus ou moins psychédélique des années 1970. Le portrait s'inscrit d'ailleurs dans une forme ovoïde, la mandorle, qui, comme l'œuf que Lila a souhaité manger dès son retour et que Violeta préparera plus tard pour sa fille (56 :25), renvoie à la perfection des origines et à la régression intra-utérine.



*Lila, 'popstar'.* Dessin du personnage interprété par Najwa Nimri, réalisé par Carlos Vermut pour son film.

On aperçoit quelques instruments de musique. Le mur du fond, entièrement noir, est orné en son centre d'une grande photo de Lila, en noir et blanc et en plan rapproché taille. Ces éléments, associés à la pose frontale et hiératique et à la robe sombre mais brillante, au profond décolleté en V, donnent au personnage un aspect à la fois glamour et majestueux. Cette photo est entourée de douze disques d'or présentés dans des cadres également dorés. L'ensemble rappelle les iconostases orthodoxes et le bureau rectangulaire et très moderne qui se trouve juste devant, en laque noire et miroir, fait inévitablement penser à l'autel d'une église. Deux lampes, aux pieds dorés et aux abat-jours noir laqué, parfaitement identiques et posées symétriquement sur la table, évoquent des cierges et accentuent le caractère théâtral et solennel de l'installation. L'allusion à la théorie benjaminienne sur l'aura de l'œuvre d'art et le culte de la star semble alors évidente.



Lila (à gauche) et Violeta (à droite) dans le studio de Lila Cassen (1 :15 :00).

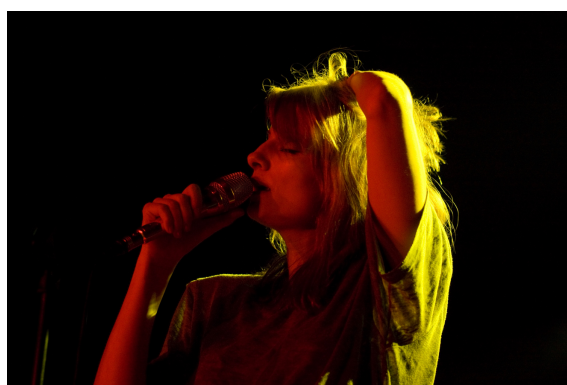
Pendant le déjeuner frugal (11 :33 - 13 :34), Blanca explique à Lila, toujours amnésique, qu'elle ne chante plus depuis la mort de sa mère, dix ans plus tôt, et que, pour échapper à la faillite, son « *come-back* » a été prévu à l'occasion d'une série de grands concerts dont le premier doit avoir lieu deux mois plus tard, à Madrid. Bien que Blanca affirme à Lila qu'elle est « une grande artiste », son activité apparaît aussi, clairement, comme un business dont il faut stimuler les consommateurs par des stratégies de conquête de marchés où les concerts jouent un rôle essentiel. Selon David Buxton, la contre-culture et les sous-cultures seraient les instruments d'une « ruse de la raison », celle de la société de consommation qui réduirait finalement tout rebelle en consommateur et manipulerait les artistes (BUXTON, 1985). La vision de Patrick Mignon (1986, 1996) est moins catégorique et moins pessimiste, moins idéologique, estimant que l'énergie du rock est « peut-être l'indice de ses contradictions entre son caractère d'art et son caractère de marchandise (MIGNON, 1986, 1996)<sup>10</sup> ».

La courte scène suivante (13 :35 - 14 :55) est particulièrement intéressante : Lila tape son nom sur un moteur de recherche et regarde un clip d'elle, projeté sur un écran mural. Tandis qu'on entend le début de la chanson *Somos su nuevo invitado*<sup>11</sup> – « *Desnuda este tejido dorado*

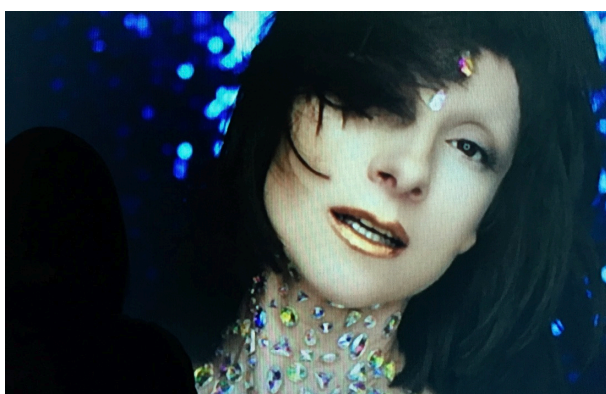
<sup>10</sup> Ceci nous amène à nous interroger sur les niveaux de pratique culturelle que les sociologues américains avaient déjà distingués avant qu'Umberto Eco ne s'y intéresse à propos du kitsch, dans *La guerre du faux* (1985).

<sup>11</sup> Ce titre pop, interprété par Najwa Nimri elle-même, est extrait de son album *Donde rugen los volcanes*, sorti en 2012. En plus des thèmes musicaux de Najwa Nimri, qui produisent un intéressant jeu de miroir, Vermut utilise également des chansons comme *Quién te cantará* de Mocedades, ou *Procura olvidarte*, que de nombreux artistes ont immortalisée. Toutes ces chansons et la bande sonore d'Alberto Iglesias – compositeur attitré de tous les films

/ Hasta donde alcance mi mano / Volveré a susurrar a tu lado / Somos un nuevo invitado » – la caméra continue à fixer le personnage, d’abord dans un plan américain, puis un plan poitrine qui, en se rapprochant lentement, se termine presque par un gros plan du visage. Toute l’attention du spectateur est concentrée sur le mouvement des yeux de Lila en train de se regarder, de se (re)découvrir, Lila spectatrice incrédule d’elle-même ou, plus exactement, de son double virtuel. La scène s’arrête sur le contre-champ : un plan fixe de Lila (celle du clip vidéo), en gros plan, parfaitement maquillée et parée de petits cristaux multicolores. L’arrière de la tête et les épaules de la « vraie » Lila, spectatrice de sa propre performance, se découpe en ombre chinoise sur l’écran géant. La mise en abyme est presque parfaite puisque c’est non seulement la « vraie » Lila qui regarde et écoute la Lila virtuelle, mais aussi l’actrice et chanteuse Najwa Nimri jouant le personnage de Lila Cassen mais écoutant une chanson qu’elle interprète réellement et qui est sortie en 2012, huit ans avant le film. La fiction filmique est donc incluse dans la réalité référentielle (le clip de Najwa Nimri) mais cette « réalité » est elle-même un spectacle, une fiction.



Najwa Nimri en concert, en 2010.



Le clip vidéo de Najwa Nimri sensé être interprété par Lila Cassen, inclus dans une scène du film de Vermut (14 :52)

[https://www.youtube.com/watch?v=Zw\\_Oer4LEdE](https://www.youtube.com/watch?v=Zw_Oer4LEdE)

Alors que Blanca vient d’affirmer à Lila, afin de tenter de la rassurer, qu’elle est unique, cette dernière décide d’associer le terme « unique » à son nom lors d’une recherche sur Internet... C’est à ce moment-là qu’elle découvre l’existence de Violeta dans un clip de vidéo amateur où elle l’imite. Violeta est habillée simplement et il n’y a pratiquement aucun effet de mise en scène, l’ambiance spectaculaire et glamour étant essentiellement due à un rideau pailleté argent au fond de la scène exiguë, quelques centimètres derrière le personnage. Partant d’un bref plan moyen taille, l’objectif la filme surtout en plan poitrine et gros-plan, mettant sa gestuelle en relief (20 :06 - 21 :20). La ressemblance est d’autant plus confondante que le visage de Violeta est peu éclairé – notamment par une lumière bleue – et ses traits ne se distinguent pas très bien. On remarque surtout la même coiffure : un « carré boule<sup>12</sup> » avec une frange courte, formant une auréole noire autour du visage. L’extrait s’arrête sur un gros plan du visage dont seule la moitié droite est éclairée, le seul œil visible fixant le spectateur, c’est-à-dire Lila

---

d’Almodóvar, depuis *La flor de mi secreto*, en 1995 – donnent une patine musicale à ce mélodrame qui, comme le souligne Vermut lui-même, pourrait faire partie du sous-genre de « l’artiste qui imite son imitateur ».

<sup>12</sup> Le « carré boule » (Appelé familièrement « coupe au bol ») ou « *bowl cut* », en anglais, est une coupe typiquement française, popularisée par des stars du cinéma comme l’actrice Mireille Darc, la cinéaste Agnès Varda et par des chanteuses comme France Gall et surtout Mireille Mathieu, qui en ont fait leur principal emblème et signe d’identité. C’est le célèbre coiffeur Jean-Marc Maniatis qui crée le look de M. Mathieu dès les années 1960. En Italie, Raffaella Carrà – qui, à partir de 1975, devient célèbre en Espagne puis en Amérique latine – marque son époque par la façon dont elle fait bouger ses cheveux au carré.



et nous. La première fois que le visage de Lila apparaissait en gros plan, un seul œil était également visible.



Performance de Violeta coiffée d'une perruque et interprétant Lila Cassen sur la scène du bar à karaoké où elle travaille comme serveuse. C'est la première image que Lila voit de Violeta.



David Lynch, *Blue velvet*, 1986  
Isabella Rossellini dans le rôle de la chanteuse Dorothy Vallens.

**Walter Benjamin et le « charme faisandé »**

La maison de Lila Cassen (8 :42).

La demeure de Lila est une imposante et splendide maison contemporaine, blanche et cubique, construite au sommet d'une falaise, face à la mer et isolée. Telle le pont d'un navire, la terrasse surplombe la falaise escarpée. Cette maison littéralement spectaculaire apparaît d'emblée comme un espace hétérotopique, c'est un théâtre. D'immenses baies vitrées laissent entrer la lumière à flot dans le vaste salon ultra moderne. La propriété est tenue par un employé, absent. À sa sortie de l'hôpital, Lila n'a visiblement aucun souvenir de la maison, ni de qui elle est, ni de ce qu'elle aimait avant son accident, au point de s'étonner lorsque Blanca lui rappelle qu'elle était végétarienne et crudivore (alors qu'une légende urbaine prétend au contraire, comme on l'apprendra plus tard, qu'elle mange des animaux vivants). Ce détail, apparemment anodin, est évidemment un cliché servant à étayer l'idée que la star est un être à part, hors du commun, ce que Blanca lui assènera d'ailleurs peu après : « tu es unique ! ». Cette image sociale de l'artiste a été élaborée, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, par les artistes eux-mêmes, notamment par Flaubert (c'est ce que démontre Pierre Bourdieu dans *Les règles de l'art*, 1992) et réfutée par Walter Benjamin, dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1936-1939), son célèbre essai sur le cinéma. S'appuyant sur les commentaires de Pirandello, Benjamin affirme que, soumis à « la médiation de tout un appareillage » et au rythme décousu du tournage des séquences, l'acteur de cinéma ne peut plus s'identifier à son personnage et perd donc son aura, devenant un simple travailleur qui offre sa force de travail aux capitalistes producteurs de films-marchandises (BENJAMIN, 2007 : 27). Le génie ne serait plus dans l'artiste mais dans l'objectif (dans la technique) et la performance de l'acteur de cinéma, se réduisant à représenter des stéréotypes standardisés, deviendrait ainsi un simple test soumis aux exigences techniques de la caméra (la prise de vue équivaldrait à un entretien d'embauche) et à l'expertise distraite d'un public en attente de divertissement : la réception ne se fait plus dans le recueillement (comme c'était jadis le cas pour les icônes et autres œuvres religieuses). La seule chose qui distinguerait l'acteur de cinéma du reste de la population, également avide d'être sous les feux des projecteurs, c'est qu'il a réussi les tests.



Tests de costumes pour Marlon Brando pendant le tournage du film *Un tramway nommé désir* (*A Streetcar Named Desire*, 1951) d'Elia Kazan, film tiré de la pièce de Tennessee Williams qui le propulsera au rang de star mondiale. Dans *Todo sobre mi madre* d'Almodóvar, c'est cette pièce que Nina (Marisa Paredes) puis Manuela (Cecilia Roth) jouent, dans le rôle de Stella.

Pour se vendre, le cinéma doit pallier la perte de l'aura en construisant artificiellement et hors studio la « personnalité » – le personnage – de l'acteur : « Le culte de la vedette, que favorise le capitalisme des producteurs de films, conserve cette magie de la personnalité qui, depuis longtemps déjà, se réduit au charme faisandé de son caractère mercantile » (BENJAMIN, 2007 : 33).

Le cinéma, art de masse bon marché, reproductible et stéréotypé, sans aura et sans « autorité », serait révélateur de la disparition future de la propriété privée. Or, c'est pour faire oublier cette réalité que les producteurs, qui sont des capitalistes, « réenchangent » artificiellement leurs marchandises par le culte de la star, qui donne au film une « valeur cultuelle » et une dimension auratique. Cherchant à organiser les masses prolétarisées sans toucher au régime de la propriété privée, le fascisme opère de la même façon, en esthétisant la vie politique, en lui donnant une valeur cultuelle grâce à la figure du dictateur qui se présente comme un acteur. Benjamin propose donc la politisation marxiste de l'art contre l'esthétisation fasciste de la politique.





Greta Garbo dans *Mata Hari* de George Fitzmaurice, MGM, 1931.



Adolf Hitler pendant un discours.

La gestuelle d'Hitler :  
<https://sites.google.com/site/lagestuelledudictateur/etude-appfondie-d-adolf-hitler/i-la-gestuelle-d-hitler>



Image de propagande représentant Hitler en chevalier teutonique.

<https://fildelhistoire.com/2018/10/12/les-chevaliers-dhitler-aux-origines-de-la-mythologie-nazie/>

On peut assez légitimement supposer, sans craindre de trop forcer les choses, que Benjamin aurait facilement pu étendre ce jugement sur les acteurs de cinéma aux vedettes de la chanson, portées elles aussi par le « star system ». Edgar Morin, dans son essai *Les Stars*, et d'autres spécialistes de l'histoire du cinéma, ont confirmé l'idée selon laquelle la vie « privée » des stars était effectivement mise en scène afin de promouvoir les films (MORIN, 1992 ; ALBRECHT, 1991 ; MASSON, 1991). Dans son roman *Pubis angelical* (1979) et dans ses chroniques *Los ojos de Greta Garbo* (1997), Manuel Puig relate aussi l'exploitation des stars par les studios. Mais le cinéphile argentin considère que, même si l'image publique des stars était factice, leur talent de comédien.ne.s était bien réel.

Dans *Persona* (1966) d'Ingmar Bergman, Liv Ullmann incarne une actrice qui, prise de fou rire alors qu'elle interprète *Électre* au théâtre, se mure soudain dans le silence le plus total. (« Persona » est le nom des masques que portaient toujours sur scène, dans les théâtres de la Grèce et de l'Italie antiques, les acteurs. Il a ensuite signifié le personnage ou le rôle. Le mot « Personne » et ses dérivés en sont issus). Alors qu'elle séjourne dans un hôpital psychiatrique, le médecin chef, qui est l'une de ses amies, lui dit :

Rêver vainement d'exister. Ne pas avoir l'air, être réellement. À chaque instant, consciente, vigilante. Mais un abîme sépare ce qu'on est pour les autres et pour soi-même. Sensation de vertige et désir constant d'être enfin découverte. D'être mise à nu, découpée en morceaux et peut-être même anéantie. Chaque intonation, un mensonge, chaque geste, une tromperie, chaque sourire, une grimace. Se suicider ? Oh, non ! C'est affreux. Ça ne se fait pas. Mais on peut être immobile. Et silencieuse. Au moins, on ne ment pas. On peut se replier, on peut s'enfermer en soi. Alors plus de rôle à jouer, plus de grimace à faire, plus de geste mensonger. Du moins, on croit. Mais la réalité est obstinée. Ta cachette n'est pas étanche. La vie s'infiltré partout. Tu es obligée de réagir. Personne ne se demande si c'est réel ou non, si tu es vraie ou fausse. Il n'y a qu'au théâtre que ces questions comptent. Et encore... (BERGMAN, 1966)



Liv Ullmann et Bibi Anderson dans *Persona* d'Ingmar Bergman



Lila commence à répéter en imitant Violeta, son imitatrice.

L'actrice part en convalescence sur une île, accompagnée d'une infirmière (Bibi Anderson). Pendant leur séjour, l'infirmière se confie à la comédienne, racontant notamment une expérience sexuelle en groupe à la suite de laquelle elle tomba enceinte et dut avorter. Peu après, elle lit un courrier que la comédienne souhaite adresser à son amie médecin et dans lequel elle lui révèle le secret de l'infirmière. Furieuse et surtout profondément blessée par cette trahison, l'infirmière déclare à la comédienne : « Je pensais que les artistes ressentaient de la compassion pour les autres. Qu'ils créaient grâce à leur humanité et leur désir d'être utiles. J'étais vraiment bête ! » (BERGMAN, 1966)



A gauche, *All about Eve* où l'ambitieuse imitatrice (Anne Baxter) parviendra à prendre la place de la vedette qu'elle admire (Bette Davis).

Ci-dessus, dans *Todo sobre mi madre*, ayant déjà joué le rôle de Stella dans *Un tramway nommé désir*, lorsqu'elle était plus jeune, Manuela (Cecilia Roth) remplace Nina (Marisa Paredes) au pied levé sur scène, avec succès mais sans l'évincer.



Image promotionnelle du film *Vertigo / Sœurs froides* (1958) d'Alfred Hitchcock. Ici, le personnage de Judy (Kim Novak) crée celui de Madeleine (incarnation du glamour et objet de tous les fantasmes du personnage masculin qui, après avoir découvert la supercherie, restera accroché à son amour fétichiste et sera incapable d'aimer la « vraie » Judy).



Avec le thriller dramatique *Obsession* (1976), Brian de Palma rend un hommage brillamment kitsch à Hitchcock : seize ans après l'enlèvement et la mort réelle de sa femme (Geneviève Bujold, à gauche) et supposée de sa fille, Michael Courtland (Cliff Robertson) rencontre et tombe amoureux du sosie de sa femme (Bujold ci-dessus) avant de découvrir qu'il s'agit de sa propre fille...



## Conclusion(s)

Je citais, au début de ce travail, le bilan assez mitigé que faisait Jean-Claude Seguin, en 1994, sur le cinéma espagnol. Je lui ai demandé ce qu'il dirait aujourd'hui et voici ce qu'il a eu la gentillesse de me répondre personnellement, m'autorisant à le citer :

Pour répondre à votre question, je ne puis guère en dire davantage aujourd'hui et mes paroles d'aujourd'hui, alors que je ne suis que d'assez loin la production espagnole, doivent prendre en compte un contexte bien différent, et je ne parle pas de la crise qui a bloqué toute production depuis deux ans, mais de l'importance qu'ont pris aujourd'hui les divers canaux de transmission et de diffusion des images. Si Almodóvar a pu poursuivre une carrière cohérente avec pourtant un essoufflement créatif dans ses dernières productions, le reste des créateurs ne parviennent guère à tirer leur épingle du jeu. Seule figure, à mon sens, qui creuse son sillon de façon intéressante : Rodrigo Sorogoyen dont le cinéma est assez bien distribué en France. Autant dire que la situation ne me semble pas avoir évolué beaucoup, un quart de siècle plus tard (SEGUIN, inédit).

J'ai dit, en introduction, que mon projet initial était une comparaison entre *Quién te cantará* et *Tacones lejanos*. Voici donc venu le moment d'évoquer cet aspect. Vingt-six ans séparent ces deux films et, pourtant, ils présentent un certain nombre de similitudes, du moins en apparence : on peut d'abord dire que ce sont des « films de femmes » (faits par des hommes) qui mettent en scène les relations conflictuelles entre des mères et leurs filles, interrogeant ainsi la question de la féminité comme performance de genre. Selon Deleuze et Guattari, nous sommes « autistisés » (DELEUZE et GUATTARI, 1972 : 121), c'est-à-dire colonisés par la machine œdipienne-narcissique, enfermés dans le dogme du triangle œdipien familialiste. Les deux films mettent effectivement en scène le conflit œdipien et, apparemment, l'impossibilité pour la fille d'égaliser sa mère. Cependant, alors que chez Almodóvar la mère de Rebeca est effectivement une femme et une artiste accomplie, chez Vermut la perspective est assez différente puisque la mère de Lila a ruiné son potentiel artistique en sombrant dans la drogue. Alors que dans *Tacones lejanos*, comme dans *Sonate d'automne* de Bergman, la fille est victime de sa mère, dans *Quién te cantará* le spectateur découvre que c'était finalement l'inverse puisque Lila a dépossédé sa mère de son œuvre puis a provoqué son overdose. Ces thématiques s'articulent avec celle du double, dans ce qu'elle peut avoir de plus troublant, et rappellent, surtout chez Vermut, le « *Doppelgänger* » romantique, celle du rapport entre le modèle et la copie, du miroir, de la substitution, de la vampirisation, du statut de l'artiste, de la légitimité et de la célébrité, comme autres formes de performance.

*Quién te cantará*, comme *Tacones lejanos*, met en scène la complexité des relations humaines et, parfois même, leur noirceur. Cependant, les deux films s'achèvent sur le thème du sacrifice rédempteur. Le pardon et la rédemption sont donc possibles, mais le prix à payer est le plus cher qui soit. Malgré la cruauté et la noirceur, Almodóvar garde toujours un grand sens de l'humour (parfois presque burlesque ou grivois et typiquement *queer*), de l'autodérision, une certaine bienveillance (même dans la satire) et un élan vital qui sauve toujours les personnages et laisse le spectateur sur une note d'optimisme. Ce n'est pas le cas chez Vermut dont le ton est plus pessimiste, voire désabusé et même cynique, plus sérieux – plus moralisateur – et manque peut-être d'une certaine autodérision. Almodóvar ouvre le monde des possibles, des « devenirs », ses personnages sont des « nomades », des « traversants »... ceux de Vermut veulent aussi traverser le miroir mais restent malheureusement sur le trottoir, en rade, laissés pour compte comme Violeta, voire suicidés comme Marta. Les dominants et les dominés gardent leurs places initiales et rien ne semble pouvoir changer. La joie et l'optimisme ne subsistent que dans une minuscule bulle carnavalesque, entrevue furtivement (la brève scène d'enterrement de vie de jeune fille dans la discothèque). L'avenir et l'espoir paraissent

définitivement barrés, comme si les conclusions pessimistes étaient devenues, en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, le seul gage de lucidité pour un artiste et son œuvre.

*Quién te cantará*, film plus onirique que *Tacones lejanos*, est aussi ponctué par les rêves et hallucinations de Lila (rappelant Ana dans *Cría Cuervos* de Carlos Saura ou Betty dans *Mulholland drive* de David Lynch) qui entrevoit régulièrement une femme qu'elle tente d'imiter – son double (peut-être sa mère) – et qui, à chaque fois, se dérobe en traversant les murs. La traversée – la déterritorialisation – n'est donc qu'une illusion, un mirage, un fantasme.

Il me semble qu'il existe une divergence fondamentale entre ces deux réalisateurs, probablement due à leur différence de génération. Comme je l'explique dans mon article sur *Tacones lejanos*, Almodóvar est profondément deleuzien, c'est-à-dire anti-platonicien, même s'il n'a peut-être jamais lu Deleuze, mais parce qu'il appartient pleinement à la contre-culture de la Movida. C'est probablement Deleuze qui a été le premier à résoudre, en 1969, l'opposition paradoxale entre les conceptions positive et négative du spectacle, montrant qu'il y avait confusion entre le factice et le simulacre, entre deux nihilismes. Le factice c'est la copie de la copie qui détruit pour conserver l'ordre établi des représentations, des modèles et des copies alors que le simulacre détruit les modèles et les copies pour instaurer un chaos créateur. Derrière chaque masque, un autre masque, derrière chaque caverne, une autre caverne plus profonde, plus vaste, plus riche. C'est l'éternel retour nietzschéen du chaos qui renverse les icônes et subvertit le monde représentatif. C'est la destruction du platonisme et la puissance du simulacre comme définition de la modernité (DELEUZE, 1969). Cette conception positive de l'art, de la création et du spectacle, est probablement l'un des aspects les plus postmodernes d'Almodóvar.

Carlos Vermut, en revanche, tend à illustrer (plus ou moins consciemment, peut-être) les théories que Walter Benjamin avait développées, dans les années 1930, dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, particulièrement « à la mode » depuis quelques années (et que l'on retrouve partiellement chez Guy Debord). Alors que, dans *Tacones lejanos*, la dysphorie de genre et le travestissement permettent de déconstruire la performativité du genre, *Quién te cantará* se focalise sur la figure de l'artiste imposteur et vampirique : Lila, dépourvue de talent réel, cannibalise Violeta comme elle avait cannibalisé sa propre mère. Elle n'est donc qu'une image creuse, une performance magnifiquement spectaculaire mais purement factice, une imposture sans aucun pouvoir subversif. Peut-être en quête de légitimité et de reconnaissance intellectuelle, Vermut use et abuse des citations intermédiaires mais dénonce le vampirisme, les impostures et la supposée vacuité des artistes, laissant entendre que la reconnaissance et le succès seraient inversement proportionnels au talent réel. Vision pour le moins paradoxale chez un créateur, d'autant que *Quién te cantará* est plutôt un beau film, surtout d'un point de vue formel. Vermut est donc dans une approche plus platonicienne, plus « moralisante », typique de son époque – de notre époque, de plus en plus conservatrice, complotiste et paranoïaque, et de moins en moins postmoderne – où, même chez les artistes, derrière un discours qui se prétend critique, semble se redessiner une certaine défiance à l'égard du spectacle, plus souvent perçu comme factice et trompeur plutôt que comme un simulacre puissamment subversif.

## BIBLIOGRAPHIE

- ALBRECHT, Donald (1991), « Images et marchandises », in Masson Alain (dir.), *Hollywood 1927-1941, La propagande par les rêves ou le triomphe du modèle américain*, Paris, éditions Autrement, p. 197 à 207.
- ARDANAZ YUNTA, Natalia (2004), « Cría Cuervos, la representación del universo femenino en una película de la transición », in RUZAFÁ ORTEGA, Rafael (dir.), *La historia a través del cine: transición y consolidación democrática en España*, Universidad del País Vasco, p. 129-166, disponible en ligne : <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3928192>
- BARTHES, Roland (1993), *L'empire des signes*, Genève, Albert Skira.
- BENJAMIN, Walter (2007), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (version de 1939), dossier par Lambert Dousson, folioplus philosophie n° 123, Gallimard.
- BLANCO, Fernando (2004), *Reinas de otro cielo, Modernidad y Autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*, colección Texto sobre Texto, Santiago de Chile, LOM ediciones.
- BOURDIEU, Pierre (1979), *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- (1992), *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.
- BUTLER, Judith (2009), *Ces corps qui comptent, De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, traduit de l'américain par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam.
- BUXTON, David (1985), *Le rock : star-system et société de consommation*, Grenoble, La pensée sauvage.
- CARRIÓN, Cayetana (2017), « La Femme des sables : Le Mythe de Sisyphe à l'ère atomique », *Le Rayon Vert* [En ligne], <https://www.rayonvertcinema.org/la-femme-des-sables-hiroshi-teshigahara/>
- CHEVALLIER, Philippe (2017), *La chanson exactement. L'art difficile de Claude François*, Paris, PUF.
- CLÉMENT, Catherine (1981), *Vies et légendes de Jacques Lacan*, Paris, Grasset et Fasquelle.
- CLÉMOT, Hugo (2016), « Le rêve deleuzien et le réveil analytique », *Mise au point* [En ligne], 8 | 2016, mis en ligne le 24 avril 2016, consulté le 27 mars 2021. <https://journals.openedition.org/map/2063#quotation>
- CULL, Laura (2013), « Schizo-théâtre : Guattari, Deleuze, performance et “folie” », *Chimères*, 2(2), n° 80, 63-73. Disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-chimeres-2013-2-page-63.htm>
- DE LAURETIS, Teresa (1987), *Technologies of gender*, Bloomington, Indiana University Press.
- DELEUZE, Gilles (1969), *Logique du sens*, « Platon et le simulacre », Paris, Minuit.
- (1983), *Image-mouvement, Cinéma 1*, Minuit.
- (1985), *Image-temps, Cinéma 2*, Minuit.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix (1972), *L'Anti-Œdipe, Capitalisme et Schizophrénie*, Minuit.
- DOLZ, Jorge (2020), « *Quién te cantará* (Carlos Vermut, 2018) », *Érase una vez el cine*, marzo 4, blog consulté le 4 avril 2021. <https://eraseunavezelcine.wordpress.com/2020/03/04/quien-te-cantara-c-vermut-2018/>
- ECO, Umberto (1985), *La guerre du faux*, Paris, Grasset. Disponible en ligne : <https://inventin.lautre.net/livres/Umberto-Eco-La-guerre-du-faux.pdf>
- FEREY, Norman (2014), *La déconstruction du corps et des sexualités dans les performances artistiques en France de 1970 à 2000. Vers une prise en compte de la notion de genre*,



- thèse de doctorat dirigée par Claude Amey, Université de Paris 8, Spécialité Arts du Spectacle. Soutenue le 24 janvier.
- FINANCE-MADUREIRA, Franck (2018), « *Quién te cantará*, la relation trouble entre une fan et son idole », *Komitid*, 24 octobre, consulté le 1er juillet 2021, <https://www.komitid.fr/2018/10/24/quien-te-cantara-la-relation-trouble-entre-une-fan-et-son-idole/>
- FISHER-LICHTE, Erika (2003), « Performance art and ritual », in *Performance: critical concepts*, vol. 4, London/New York, Routledge, p. 228-250.
- GARCIA, Fernando, « Vermut indaga en la identidad con un trasvase de personalidad en *Quién te cantará* », *La Vanguardia*, Madrid, 26/10/2018 09:08 | <https://www.lavanguardia.com/cultura/20181026/452551778106/carlos-vermut-pelicula-quien-te-cantara.html>
- JACKSON, Shannon, « Les variétés de la performance du genre », *Horizons/Théâtre* [En ligne], 10-11 | 2017, mis en ligne le 01 juillet 2018, consulté le 09 décembre 2020. <http://journals.openedition.org/ht/472>
- JAMI, Irène, « Judith Butler, théoricienne du genre », *Cahiers du Genre*, 2008/1 (n° 44), p. 205-228. DOI : 10.3917/cdge.044.0205. <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2008-1-page-205.htm>
- LACAN, Jacques (1966), *Écrits I*, Paris, Points.
- MARTÍNEZ MANTILLA, Daniel (2018), « Carlos Vermut: “hay cosas de *Quién te cantará* que están inspiradas en mi relación con Pedro Almodóvar” », *Vanity Fair*, 20 de septiembre : <https://www.revistavanitayfair.es/cultura/entretenimiento/articulos/carlos-vermut-pelicula-quien-te-cantara-estreno-director-magical-girl/33587>
- MASSON, Alain (1991), *Hollywood 1927-1941, La propagande par les rêves ou le triomphe du modèle américain*, Paris, éditions Autrement.
- MENGUE, Philippe (1994), *Gilles Deleuze ou le système du multiple*, éditions Kimé, Paris.
- MIGNON, Patrick (1996), *La production sociale du rock*, thèse de doctorat en Sociologie, EHESS, Paris.
- (1986), « David Buxton, Le Rock, star-système et société de consommation, 1985 », *Vibrations*, n° 3, p. 250-252, disponible en ligne : [https://www.persee.fr/doc/vibra\\_0295-6063\\_1986\\_num\\_3\\_1\\_970\\_t1\\_0250\\_0000\\_1](https://www.persee.fr/doc/vibra_0295-6063_1986_num_3_1_970_t1_0250_0000_1)
- MOINE, Raphaëlle (2002), *Les genres du cinéma*, Paris, Nathan université.
- MOINE, Raphaëlle (2013), « Le genre cinématographique : une catégorie de l'interprétation », Belphégor, [https://dalspace.library.dal.ca/xmlui/bitstream/handle/10222/47673/03\\_01\\_Moine\\_gencin\\_fr\\_cont.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://dalspace.library.dal.ca/xmlui/bitstream/handle/10222/47673/03_01_Moine_gencin_fr_cont.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- MONTABELLO, Pierre (2008), *Deleuze, philosophie et cinéma*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin.
- MORIN, Edgar (1992), *Les stars*, éditions du Seuil.
- MULVEY, Laura (2018), « Plaisir visuel et cinéma narratif », traduction par Gabrielle Hardy, *Débordements*, 2018, [https://zintv.org/wp-content/uploads/2018/07/plaisir\\_visuel\\_et\\_cine\\_ma\\_narratif.pdf](https://zintv.org/wp-content/uploads/2018/07/plaisir_visuel_et_cine_ma_narratif.pdf)
- PUIG, Manuel (1979), *Pubis angelical*, Barcelona, « Nueva Narrativa Hispánica », Seix Barral.
- (1997), *Los ojos de Greta Garbo*, Buenos Aires, « Biblioteca Breve », Seix Barral.
- RIVERA, Alfonso (2017), « *Quién te cantará* : Carlos Vermut revient », *Cineuropa*, 31/01/2017, <https://www.cineuropa.org/fr/newsdetail/322319/>
- SAINT-JACQUES, Camille (2006), *Éloge du maquillage, Du cosmos aux cosmétiques*, Paris, Max Milo.
- SEGUIN, Jean-Claude (1994), *Histoire du cinéma espagnol*, Paris, Nathan, coll. « 128 ».

- SIMMON, Scott (1993), “‘The Female of the Species’. Origins of the Woman’s Film at Biograph”, *The Films of D.W. Griffith*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 68-103,  
[https://books.google.fr/books?id=mz04AAAAIAAJ&pg=PA68&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.fr/books?id=mz04AAAAIAAJ&pg=PA68&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false)
- SLOTTERDIJK, Peter (2000), *Règles pour le parc humain. Une lettre en réponse à la Lettre sur l’Humanisme de Heidegger*, traduit de l’allemand par Olivier Mannoni, Paris, Mille et Une nuits.
- SOUQUET, Lionel (2005), « Tristana de Benito Pérez Galdós et la condition de la femme dans l’Espagne de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, ou le roman naturaliste entre document et argument », in Jacqueline Bel et Maryam Ghabris, *Rôle et place de la femme dans la société européenne de l’antiquité à nos jours*, Les Cahiers du Littoral, I / n°4, C.E.R.C.L.E., Université du Littoral-Côte d’Opale, Boulogne-sur-Mer, juin, p. 239-251.
- (2021), « Théâtre et performance *queer* chez cinq artistes hispano-américains : Copi, Puig, Lemebel, Lechedevirgen Trimegisto, Freidel », in Erwan Burel (dir.), « Scènes *queer* contemporaines », *Skén&graphie*, n° 7, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, p. 51-70.
- ZOUNGRANA, Jean (2001), « Le philosophe masqué (Foucault) », *Le portique* (Marges et controverses), n° 7, consulté en ligne le 01/04/2008 :  
<http://leportique.revues.org/document249.html?format=print>

### Émissions radiophoniques, films documentaires et autres documents audiovisuels :

- BERGMAN, Ingmar (1966), *Persona*, noir & blanc, 80 mn, « Les films de ma vie », Opening.
- CINESPAGNE.COM (2018), « Interview de Carlos Vermut et Najwa Nimri par Les Rédacteurs de Cinespagne.com à l’occasion de l’avant-première française du film « Quién te cantará » au cinéma Majestic Passy à Paris, organisée par l’association Espagnolas en Paris », 2 octobre, disponible en ligne sur YouTube :  
<https://www.youtube.com/watch?v=RYjJ0NeuABY>
- FORQUÉ, José María (1963), *El juego de la verdad*, disponible en ligne :  
<https://www.youtube.com/watch?v=XQHx-yhscoY>
- FUENTES FEO, Javier et HIDALGO, Antonio (2013) « Entrevista con el director de cine Carlos Vermut realizada por con motivo de la proyección de *Diamond flash* (2011) », 25 avril, en ligne sur YouTube :  
<https://www.youtube.com/watch?v=H2tgbPMsP0w>
- MOURGUES, Elsa (2019), « Pourquoi tant d’autoportraits au cinéma », France Culture, 26/05/2019, <https://www.franceculture.fr/cinema/pourquoi-tant-dautoportraits-au-cinema>
- NIMRI, Najwa (2018), interview : <https://www.youtube.com/watch?v=f48pU5pWifY>
- VERMUT, Carlos (2018), *Quién te cantará*, Le Pacte, durée 1H57, couleur, DVD.

Pour citer cet article :

SOUQUET, Lionel (2021), « Performance benjaminienne dans *Quién te cantará* (2018), de Carlos Vermut », *Lectures du genre n° 15 : Performance et liberté - Babies, pets and poodles*, p. 86-118.