

LA PERFORMANCE DELEUZIENNE DANS *TACONES LEJANOS* (1992) DE PEDRO ALMODÓVAR

Lionel SOUQUET
UNIVERSITÉ DE BRETAGNE OCCIDENTALE, EA 4249 HCTI

*Ce circuit cristallin de l'acteur,
sa face transparente et sa face opaque, c'est le travesti*
Gilles Deleuze, *Image-temps, Cinéma 2*

Comme le rappellent Sophie Large, Michèle Soriano et Mónica Zapata, « en tant qu'assignation normative, constituée elle-même par l'effet de répétitions, réitérations, citations qui produisent une "illusion d'essence", la performativité, par les pratiques qu'elle institue, produit les normes de genre » (LARGE, SORIANO, ZAPATA, 2019). Citant l'auteur transgenre Paul (Beatriz) Preciado, Isabelle López précise :

Autoras como Judith Butler, Sue Ellen Case y Eve K. Sedgwick van a utilizar la noción de "performance", en principio extraña al ámbito feminista, para desnaturalizar la diferencia sexual. Para Butler, "el género no tiene estatuto ontológico fuera de los actos que lo constituyen". En esta lectura el género sería el efecto retroactivo de la repetición ritualizada de performances (LOPEZ, 2007 : 418).

Interpellé par cette problématique, j'ai immédiatement été frappé par son importance dans le très beau film *Tacones lejanos / Talons Aiguilles* (1992) de Pedro Almodóvar. Né en 1949, ce réalisateur incontournable représente tout un pan de l'histoire de l'Espagne puisqu'il avait vingt-six ans à la mort de Franco et qu'il est devenu l'une des figures les plus emblématiques de la Movida. Il a donc construit sa carrière d'artiste en rupture avec la société franquiste : provocateur et extrêmement avant-gardiste, mais sachant aussi rendre hommage à ses aînés.

Tacones lejanos est un « film de femmes » (fait par un homme homosexuel) qui met en scène les relations conflictuelles entre une fille et sa mère, 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. Le film met effectivement en scène le conflit œdipien et, en l'occurrence, l'impossibilité pour la fille d'égaliser sa mère, hétérosexuelle accomplie, ou dans les termes de Mónica Zapata : « [...] le fantasme du cannibale mélancolique incapable de faire le deuil de son premier objet d'amour, la mère, le genre hypostasié » (ZAPATA, 2005 : 171). Cette thématique s'articule avec celle du double, celle du rapport entre le modèle et la copie, du miroir, du statut de l'artiste, de la légitimité et de la célébrité (comme autres formes de performance). Sans être à proprement parler un « film musical », c'est une œuvre où la musique est essentielle et dont certaines chansons ont connu un grand succès (soit avant ou après la sortie du film). La musique y est d'ailleurs bien plus qu'une simple bande sonore servant à illustrer les images : elle permet aussi de poser la question du style, elle rythme l'intrigue et tisse, en arrière-plan, tout un réseau intermédial de références (sub)culturelles qui densifient et diffusent simultanément l'atmosphère du film. En effet, la profusion de références culturelles, parfois simplement allusives, enrichit la diégèse filmique (BOILLAT, 2009), lui confère une épaisseur stylistique et contextuelle, mais lui donne aussi

un caractère plus populaire en disséminant un patrimoine de références communes, partagées avec un large public qui se reconnaît dans l'ambiance générale du film.

Tacones lejanos raconte l'histoire de Rebeca Giner (Victoria Abril), une belle et élégante jeune femme d'une trentaine d'années, présentatrice du journal télévisé d'une chaîne de télévision privée appartenant à son mari Manuel (Féodor Atkine), prototype du « mâle alpha », ex amant de sa mère, Becky del Páramo (Marisa Paredes), célèbre chanteuse de variété (associant, tout comme Betty Boop, le *sex appeal* et l'indépendance à un certain conformisme, possible réinterprétation fictionnelle de la chanteuse italienne Mina, de Sara Montiel et d'Alaska, mais aussi de Charlotte, le personnage de mère castratrice interprété par Ingrid Bergman dans *Sonate d'automne*... sans oublier la dimension tragique de Marilyn Monroe). Le film commence au moment où Rebeca va à l'aéroport pour accueillir sa mère qu'elle n'a pas revue depuis que cette dernière est partie vivre au Mexique, quinze ans plus tôt. Becky est l'incarnation même de la femme fatale narcissique et castratrice, séductrice compulsive, adulée à la ville comme à la scène, championne de la performance de genre hétéronormée. Le film est émaillé de flashback – ce que Deleuze appelle « l'image-cristal » (DELEUZE, 1985) – qui permettent de reconstituer peu à peu, comme un puzzle, les étapes de la relation conflictuelle entre la fille et sa génitrice. Rebeca est fascinée par sa mère à qui elle voue un amour sans limites, au point d'avoir assassiné, lorsqu'elle était encore enfant, l'un des compagnons de cette dernière, pensant qu'il entravait sa liberté. Cet élément de l'intrigue rappelle fortement le personnage d'Ana (Ana Torrent / Géraldine Chaplin) dans *Cría cuervos* (1976) de Carlos Saura : orpheline, Ana est persuadée (à tort) d'avoir empoisonné son père, lorsqu'elle avait huit ans, et croit parler au fantôme de sa mère. Les deux premiers flashback de *Tacones lejanos* nous ramènent d'ailleurs en 1972 et 1974, c'est-à-dire à peu près à la même époque que le film de Saura. Dans *Cría cuervos*, c'est la morale franquiste qui est culpabilisante, notamment envers les femmes :

A través de la supuesta inocencia de la niña, Saura critica los estamentos más sagrados de la sociedad franquista: el ejército, la Iglesia y la familia. [...] Este relato de la España de mediados de los años 70 es un retrato de la angustia femenina tal y como el propio director expresó. Así, esta película nos da pie para repensar sobre el discurso de género imperante en la sociedad franquista, en un momento de decisivos cambios en el que también se estaba redefiniendo el papel de la mujer en la sociedad (ARDANAZ YUNTA, 2004 : 130-131).

Dans *Tacones lejanos*, en revanche, la culpabilité de Rebeca est réelle et c'est plutôt le complexe d'Œdipe qui est en cause. Du reste, le proverbe espagnol « *Cría cuervos y te sacarán los ojos* » (qui rappelle la fable d'Ésope *Le Laboureur et le Serpent* et correspond au proverbe français « réchauffer un serpent en son sein ») dont Saura a tiré le titre de son film (l'histoire d'Ana contredisant le proverbe) pourrait s'appliquer partiellement à *Tacones lejanos*.



Ana Torrent dans *Cría Cuervos* de Carlos Saura : la petite Ana est persuadée d'avoir empoisonné son père en versant une substance (en fait inoffensive) dans son verre de lait.



Rocío Muñoz dans *Tacones lejanos* : la petite Rebeca inverse volontairement les médicaments de son beau-père, causant réellement sa mort dans un accident de voiture.



Ana a deux sœurs, Irene et Victoria, âgées de 10 et 7 ans. Elles s'amuse à imiter leurs parents et les autres adultes en ridiculisant leurs comportements. Leur jeu favori consiste à se déguiser et à se maquiller, tantôt en femme, tantôt en homme, faisant et défaisant constamment le genre. Par ses jeux, Ana critique implicitement la subordination des femmes et la justification d'un ordre hiérarchique entre les sexes.

Le soir du retour de Becky, celle-ci accompagne Rebeca et Manuel dans un cabaret malfamé (un travesti y a été assassiné) où ils vont voir le spectacle de Letal (Miguel Bosé), un transformiste qui imite Becky. Almodóvar est un spécialiste des galeries de portraits, surtout féminins. Becky et sa fille Rebeca sont évidemment les deux figures centrales du film, mais les personnages secondaires sont tout aussi indispensables au tissage d'une image polyfacétique de la femme. Le transformiste Letal est la figure la plus solaire et spectaculaire des rôles secondaires du film et la performance où *iel* mime le playback de la chanson *Un año de amor* (chantée par Luz Casal) est devenue l'une des scènes culte du cinéma d'Almodóvar. Après la performance, Rebeca rejoint Letal dans sa loge et ils ont un rapport sexuel, premier d'une longue suite de coups de théâtre et autres rebondissements scénaristiques. Un mois plus tard, Manuel est retrouvé assassiné dans sa villa. On apprendra qu'il avait d'abord passé la soirée avec sa maîtresse Isabel, interprète en langage des signes du journal que présente Rebeca, puis avec Becky qui, après être redevenue sa maîtresse, était passée lui annoncer la fin de leur relation. Almodóvar s'est peut-être partiellement inspiré de la vie de Lana Turner, femme fatale par excellence du cinéma hollywoodien des années quarante. En 1958, Cheryl Crane (quatorze ans), fille de Lana Turner, assiste à une violente dispute entre sa mère et son amant de l'époque, le gangster Johnny Stompanato, qu'elle n'arrive pas à quitter. Cheryl le poignarde car il menace

de tuer sa mère. Le scandale est énorme. Accusée d'homicide « légitime », l'adolescente sera acquittée après 18 jours d'emprisonnement. Le tout Hollywood se demande alors si la carrière de la star n'est pas finie mais elle réussira à rebondir et à tirer brillamment sa révérence avec le film *Mirage de la vie* (*Imitation of Life*, 1959) de Douglas Sirk (THIBAUT, 2016).

Le jour de l'enterrement, Rebeca avoue le meurtre de son mari, en direct à la télévision, ce qui donne lieu à une scène tragi-comique dont Almodóvar a le secret. Rebeca est immédiatement incarcérée. En prison, elle entend à la radio la performance triomphale de sa mère, lors d'un concert à Madrid, qui lui dédie ses premières chansons. Rebeca nie maintenant le meurtre de son mari et Domínguez (Miguel Bosé), le juge d'instruction, organise une confrontation entre elle et sa mère. Cette scène cathartique, point d'orgue du film, est une transposition condensée et explicite de *Sonate d'automne* (1978) d'Ingmar Bergman : mère et fille s'y avouent mutuellement leur manque d'amour, leur jalousie, leur ressentiment et leurs secrets. L'intensité de ce moment de vérité sera fatale à Becky qui fait une crise cardiaque. Rebeca, de son côté, découvre qu'elle est enceinte de Letal. Ce dernier, qui ne fait qu'un avec le juge (il s'était déguisé pour une enquête), lui dit qu'il souhaite l'épouser. Rebeca se rend ensuite au chevet de sa mère, hospitalisée, et lui avoue que c'est bien elle qui a assassiné Manuel. Se sachant condamnée, Becky décide de se faire accuser du meurtre afin de sauver sa fille. Elles se pardonnent mutuellement. Après ce sacrifice rédempteur, Becky meurt avec Rebeca à ses côtés.



Le jour où la mère et la fille se retrouvent, toute communication semble impossible.



Climax du film, la scène de confrontation où Rebeca crie sa souffrance à sa mère Becky, est tournée comme une scène de théâtre, en un plan séquence de 4,15 min, interrompu par une « image-cristal » de quelques secondes où l'on voit Rebeca enfant en train d'inverser les médicaments de son beau-père (voir plus haut).

« Male gaze », films de femmes et performance de genre

Comme le rappelle Denise Kolta en résumant notamment les théories de Pierre Bourdieu et, surtout, de Judith Butler :

[...] une certaine performativité est réalisée à travers la ritualisation des normes instituées par l'habitus. Dans la construction des identités de genre, la ritualisation performative des normes participe à l'hétérosexualisation des corps, processus qui se développe par l'ensemble des discours et des pratiques qui conditionnent le comportement des humains de manière à concrétiser le sexe biologique et la différence sexuelle. La matérialité du sexe se conçoit donc à travers la performance des sujets, soit l'hexis corporelle. Les individus « incorporent » en eux des actes et des mots qui font partie des mécanismes que la société instaure ici à travers le genre. La société utilise ce dernier pour créer et mettre en scène les rapports entre les sexes. De ce fait, les corps socio sexuels sont des performatifs dans la perpétuation d'une identité fabriquée. (KOLTA, 2006 : 15)

Selon Teresa de Lauretis et Denise Kolta les images ont une influence sur l'inconscient du spectateur au point de modifier le regard qu'il porte sur le monde et sur lui-même, allant jusqu'à influencer son propre genre (DE LAURETIS, 1987 ; KOLTA, 2006) :

Le genre n'est pas un fait établi, mais plutôt une représentation régie par des codes qui varient selon la hiérarchie sociale des discours et d'autres représentations. Ainsi, le genre du spectateur [...] peut être aussi remis en question, redéfini, déplacé chaque fois que le spectateur entre dans le processus de visionnage d'un film (KOLTA, 2006 : 31) .

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).



En 1936, dans son essai *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Walter Benjamin voyait le cinéma américain comme l'outil de propagande d'un modèle de société réactionnaire (BENJAMIN, 2007). Pourtant, dès le début des années 1920 (année où les femmes blanches obtiennent le droit de vote et intègrent la vie économique), Hollywood avait contribué à diffuser l'image de la *flapper* (décrite par Francis Scott Fitzgerald) : une femme émancipée et avant-gardiste, les cheveux coupés à la garçonne, robes courtes, écoutant du jazz,

fumant en public et buvant de l'alcool en pleine prohibition, conduisant des bolides et fréquentant assidûment les garçons. Olive Thomas est la première à incarner ce type de femme, dans le film *The Flapper* (1920) d'Alan Crosland, vite suivie par Colleen Moore dans *Flaming Youth* (1923) de John Francis Dillon. Louise Brooks et Joséphine Baker leur emboîteront le pas. Dans la bande dessinée et les dessins animés c'est Betty Boop qui symbolise la *flapper*. Son créateur, le dessinateur Grim Natwick, se serait fortement inspiré de la chanteuse populaire Helen Kane (ayant elle-même copié et plagié l'afro-américaine Baby Esther) et de l'actrice Clara Bow dont la réputation était sulfureuse. C'était Mae Questel qui lui prêtait sa voix. Juste après la grande Dépression de 1929, l'univers extrêmement inventif et hilarant de Betty Boop contribuait à stimuler le moral du public en lui faisant oublier la morosité quotidienne. Danghelly Giovanna Zúñiga Reyes a analysé neuf des quatre-vingt-neuf épisodes qui composent la production animée de *Betty Boop*, entre 1930 et 1939, identifiant ainsi les éléments de cristallisation de la transformation de la représentation féminine dans le monde social. Betty Boop offre évidemment une représentation très hétéro-normative : « En este juego de respetar el centro pero visibilizar los márgenes, Betty Boop reproduce el mundo heterosexual. Lo que podemos denominar "códigos hetero-románticos" están presentes en cortos en los cuales Betty Boop coquetea, guiña el ojo y sube su falda (*Judge for a day*) » (ZÚÑIGA REYES, 2013). Zúñiga Reyes constate que cette série de dessins animés présente cependant une image assez ambiguë de l'homme hétérosexuel dont la supposée virilité est tantôt accentuée jusqu'à la caricature, tantôt diluée par l'énergie et la détermination de Betty Boop :

Un dibujo animado como el de Betty Boop, quizá valiéndose de la aparente inocuidad de su formato, contribuyó a difundir el modelo de una representación femenina acorde con los tiempos, la chica *flapper*, que encarna una nueva propuesta de relación de las mujeres con el mundo social. Las chicas *flapper*, con su vestimenta, rompieron el estilo clásico de los años 30: usaban faldas cortas, corte de cabello "bob" y excesivo maquillaje (en principio tonalidades claras que eran sinónimo de una vida no ligada a la agricultura). De esta manera mostraban una nueva posibilidad de ser mujer en el mundo urbano contemporáneo de la cual hacía parte convertirse en una "compañera" para los hombres, con igualdad de derechos, habilidades y cualidades (ZÚÑIGA REYES, 2013).

Promulgué en 1930 à la demande des producteurs eux-mêmes et réellement appliqué à partir de 1934, le Code de production Hays régira le cinéma américain jusqu'au milieu des années 1960. Visant à ne pas choquer la morale puritaine, il censure toute scène érotique ou violente, il limite, contrôle ou interdit les allusions au vol, au crime, au viol, à l'éthylisme, à la drogue, au suicide, à l'avortement, au blasphème ou à l'homosexualité (CIMENT, 1992 : 130-135). Le code de censure aura évidemment un impact sur Betty Boop, transformant peu à peu la pin-up en ménagère : sa robe est rallongée, cachant son emblématique jarretière, le décolleté est réduit et sa coiffure est assagie. Des épisodes tels que *Minnie the Moocher* (1932) et *House Cleaning Blues* (1937) permettent de mesurer cette évolution. Zúñiga considère pourtant que le bilan global reste positif car, même en devenant plus sage et plus conventionnelle, Betty Boop reste indépendante et démontre que, dans tous les domaines, les femmes peuvent faire aussi bien que les hommes, comme dans l'épisode *Judge for a day* (1935).



Dave Fleischer, *Betty Boop. Judge for a day* (Fleischer Studios / Paramount Pictures, 1935).



Pedro Almodóvar, *La ley del deseo* : Ada (Manuela Velasco) et Tina (Carmen Maura) – sa tante transsexuelle et mère de substitution – dorment avec un T-shirt « Betty Boop ».

À peu près à la même époque que Betty Boop, le « *woman's film* » (le « film de femme ») va également contribuer à donner une image plus positive de la femme. Les « films de femmes » hollywoodiens, réalisés par des hommes, sont centrés sur les personnages féminins et conçus pour plaire à un public féminin. Ce sont souvent des mélodrames ou, au contraire, des « *high comedies* », voire des comédies musicales. Particulièrement populaires dans les années 1930 et 1940, ils dépeignent généralement des préoccupations supposément « féminines » telles que les problèmes liés à la vie domestique, à la famille, à la maternité, à l'abnégation et à l'amour. Certains sont des chefs-d'œuvre du 7^e art : *Autant en emporte le vent*

et *Le Magicien d'Oz* de Fleming (1939), *Rebecca* d'Hitchcock (1940), *Mildred Pierce* de Curtiz (1945), *Lettre d'une inconnue* d'Ophüls (1948), *All About Eve / Ève* de Mankiewicz (1950), *Sabrina* de Wilder (1954), *Gigi* de Minnelli (1958), *Certains l'aiment chaud* de Wilder (1959), *Breakfast at Tiffany's / Diamants sur canapé* de Blake Edwards (1961), adapté de la nouvelle éponyme de Truman Capote, *La Rumeur* de Wyler (1961), dont l'intrigue est très proche des films allemands *Jeunes filles en uniforme (Mädchen in Uniform)*, dont une première version est réalisée en 1931, par Léontine Sagan, puis une deuxième, en 1958, par Géza von Radványi avec Romy Schneider (amoureuse de sa professeure, interprétée par Lilli Palmer) ou *My Fair Lady* de Cukor (1964)... *The Women / Femmes*¹, également de George Cukor (Metro-Goldwyn-Mayer, 1939 ; adapté de la pièce éponyme de Clare Boothe Luce, 1936) et uniquement interprété par des femmes, représente probablement la quintessence du « *woman's film* » : Mary Haines (Norma Shearer), femme d'un riche homme d'affaires new-yorkais, découvre que son mari la trompe avec une vendeuse (Joan Crawford) du grand magasin qu'elle fréquente... C'est aussi l'un des films de haute couture les plus extravagants de l'époque. Cité dans les trois premiers romans de l'Argentin Manuel Puig, écrivain cinéphile s'il en est, *The Women* est le symbole de l'étroite collaboration qui existait entre Hollywood, le milieu de la mode et les grands magasins. Ceux-ci décoraient leurs vitrines en fonction des grands films qui sortaient : « En outre, plusieurs vitrines par leurs proportions reproduisaient l'écran de cinéma : la vitre de ces vitrines séparait l'acheteur de ces objets de désir de la même façon que le faisait l'écran » (ALBRECHT, 1991 : 206). *The Women* a pour cadre un grand magasin et contient une séquence de défilé de mode, la seule du film à être tournée en Technicolor. En pleine Dépression, l'un des buts de ces productions est de montrer que le grand magasin est le lieu même du « *melting-pot* » social, le lieu où tout est possible. Les films représentent un immense pouvoir économique au-delà du cinéma lui-même, ils lancent les modes vestimentaires et les robes des films sont souvent recopiées en grande série. Les personnages (tous féminins) de *The Women* sont évidemment des « *happy few* » qui ont le temps et les moyens de se consacrer aux moindres détails de leurs toilettes. L'un des morceaux de bravoure du film est la scène de confrontation entre Mary et Crystal, alors qu'elles font des essayages dans des cabines voisines : ici « l'habit fait le moine » et le caractère performatif de la féminité hollywoodienne est à son paroxysme. La performance de genre se double aussi d'une performance de classe et bien des scènes pourraient probablement illustrer l'essai *La Distinction* (1979) de Pierre Bourdieu. Mary Haines / Norma Shearer incarne la quintessence du glamour chic face à la variante populaire et provocante, beaucoup plus érotisée et presque « *carnavalesque* », de Crystal Allen / Joan Crawford. Cette dernière, tout au long des années 1930, incarne des rôles de jeunes vendeuses ou d'employées qui réussissent socialement mais vivent ensuite torturées par le remords d'avoir renié leurs origines modestes.

¹ En 1956, David Miller en réalise une version musicale – intitulée *The Opposite Sex* (MGM) – qui laissera peu de traces dans l'histoire du cinéma. En 2008, la réalisatrice américaine Diane English fait aussi un remake, assez fade, qui porte le même titre que le film de Cukor. En revanche, en 2002, François Ozon a eu l'idée géniale d'adapter la pièce de théâtre policière *Huit Femmes* (1958), de Robert Thomas, en s'inspirant du film de Cukor auquel il rend un brillant hommage. Il « *queerise* » d'ailleurs les deux œuvres en imaginant un baiser passionné entre Catherine Deneuve et Fanny Ardant !



Scène de confrontation entre la bourgeoise Mary Haines (Norma Shearer, à droite) et Crystal Allen, la vendeuse arriviste et voleuse d'hommes (Joan Crawford, à gauche)
The Women / Femmes de George Cukor, Metro-Goldwyn-Mayer, 1939.

Comme le montre Edgar Morin, dans son essai *Les Stars*, qui déconstruit bon nombre d'idées reçues sur le cinéma hollywoodien, l'évolution sociale et politique du cinéma, intrinsèquement liée à l'histoire du XXe siècle, est celle de l'embourgeoisement d'un art fondamentalement populaire jusqu'en 1930 :

Spectacle plébéen à l'origine, le cinéma s'était emparé des thèmes du feuilleton populaire et du mélodrame où se retrouvent à l'état presque fantastique les archétypes premiers de l'imaginaire : hasards providentiels, magie du double (sosies, jumeaux), aventures extraordinaires, conflits œdipiens avec parâtre, marâtre, orphelins, secret de la naissance, innocence persécutée, mort-sacrifice du héros (MORIN, 1992 : 22-23).

À partir de 1930, l'industrie du cinéma subit le contrecoup de la grande Dépression et doit s'adapter au parlant : ces facteurs, associés à quelques autres, vont amener un véritable embourgeoisement de l'imaginaire cinématographique se traduisant par le psychologisme, l'omniprésence de l'amour, l'humour, la trivialité, le *happy end* (il faut faciliter l'identification et remonter le moral des masses en faisant des comédies optimistes) et, donc, une progressive « déstarification » de la star (jusqu'à sa disparition presque totale dans le cinéma néoréaliste). On l'aura compris, cette évolution vers une nouvelle forme d'identification où le héros, descendu de son piédestal, combine désormais l'exceptionnel et l'ordinaire, passe par des points d'appui de plus en plus réalistes et un ancrage dans la banalité du quotidien : « L'imaginaire bourgeois se rapproche du réel en multipliant les signes de vraisemblance et de crédibilité. Il atténue ou sape les structures mélodramatiques pour les remplacer par des intrigues qui s'efforcent d'être plausibles » (MORIN, 1992 : 23). Nous pouvons donc en déduire que le fond mélodramatique, les personnages hauts en couleur, les accumulations de coïncidences et de coups de théâtre qui poussent les intrigues des films d'Almodóvar aux limites de la vraisemblance correspondent probablement à la volonté de faire un cinéma résolument anti-bourgeois.

Les « films de femmes » ont souvent été critiqués pour avoir renforcé les valeurs conventionnelles, surtout l'idée que les femmes ne pouvaient trouver le bonheur que dans l'amour, le mariage et la maternité. On leur reproche aussi de faire la promotion de l'*American*

way of life et d'idéaliser la situation des femmes, en laissant penser qu'elles se sont émancipées, alors que les conditions de vie de la majorité d'entre elles étaient encore plus précaires depuis la Grande Dépression de 1929, comme le montre le magnifique ouvrage de James Agee et Walker Evans, *Louons maintenant les grands hommes, Alabama : trois familles de métayers en 1936* (*Let Us Now Praise Famous Men*) publié en 1941, aux États-Unis.



De gauche à droite : Norma Shearer, Joan Crawford et Rosalind Russell. Photo de promotion du film *The Women*, 1939.

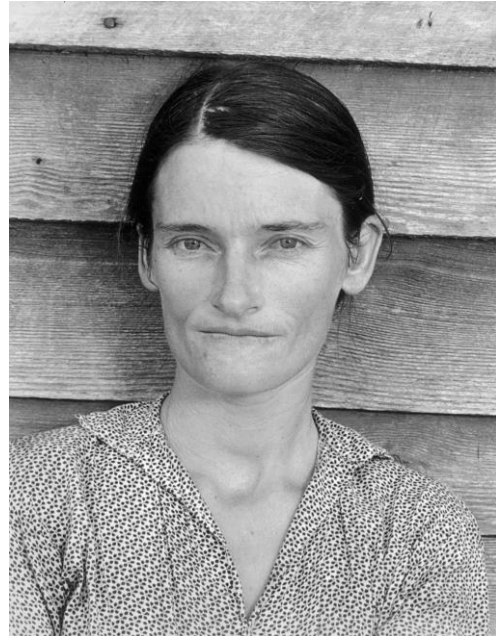


Photo d'Allie Mae Burroughs, par Walker Evans (1935-36).



Après avoir développé une esthétique plutôt punk et psychédélique dans ses cinq premiers longs métrages, avec *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) Almodóvar opte pour une esthétique néoréaliste qu'il « *queerise* ». Ci-dessus : Vanessa (Sonia Hohmann, à gauche), Gloria (Carmen Maura, au milieu) et Juani (Kiti Mánver, à droite) devant les barres de HLM du quartier populaire de la Concepción, à Madrid, dans un style et une ambiance radicalement anti « glamour ».



Dès le film suivant, *Matador* (1986), Almodóvar commence à définir le style qui le caractérisera par la suite : un « glamour queerisé », mélange d'élégance, de sophistication, d'excentricité et de sex-appeal.

Ci-dessus Eva Cobo.

José María de Cossío est le chef costumier de huit films d'Almodóvar, de *La ley del deseo* à *Todo sobre mi madre* (1999) (DIEZ, 2013). Dans ses premiers films, le réalisateur utilise le prêt-à-porter espagnol mais, à partir du succès de *Femmes au bord de la crise de nerfs* (1988), il commence à faire de plus en plus appel à la haute couture et aux marques de luxe internationales : Chanel, Giorgio Armani, Jean Paul Gaultier et, de façon plus ponctuelle, Bulgari, Dior Homme, Gucci, Dolce & Gabbana ou Prada.



Luxe et « glamour » à l'épreuve du feu :

Almodóvar semble toujours partagé entre son discours politique de critique des élites et son amour de la mode et du luxe. À côté de la lesbienne délinquante et encadrée de deux policiers, Rebeca apparaît en tailleur Chanel et menottée : cette scène de *Tacones lejanos* peut se comprendre comme une mise en garde contre les apparences et fait écho au *Charme discret de la bourgeoise* (1972) où Luis Buñuel laissait entendre que si des trafiquants de drogue se comportent comme des bourgeois c'est peut-être que certains bourgeois se comportent eux-mêmes comme des délinquants... Dans son roman *Pubis angelical* (1979), l'Argentin Manuel Puig résout l'aporie de l'aliénation par le biais de son personnage Ana qui affirme que les robes d'Yves Saint-Laurent sont d'authentiques œuvres d'art (SOUQUET, 2003 et ZAPATA, 2008).



Le jour où Becky del Páramo revient à Madrid elle s'installe dans l'ancienne loge de concierge, en entresol, où elle a grandi. En s'approchant du soupirail, elle marche dans une crotte de chien, souille son précieux escarpin rose fuchsia et s'exclame : « ¡Ay! Una mierda. No importa... ». Selon Milan Kundera, le kitsch est « un paravent qui sert à cacher la merde et la mort » (KUNDERA, 1989 : 357) : les personnages sont donc prêts à briser ce qu'Hermann Broch appelle « le miroir embellisseur mensonger » (BROCH, 1966 : 311) et à affronter la vérité et leur destin.



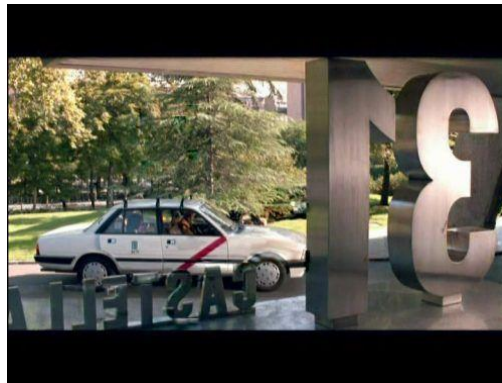
Luis Buñuel, *Le Charme discret de la bourgeoisie* (1972) ou le théâtre des apparences...

Certains spécialistes, comme Scott Simmon, pensent que les « *women's films* » étaient subtilement subversifs. Il note que le genre offre un mélange de répression et de libération, les récits répressifs étant régulièrement remis en question, en partie par la mise en scène et le jeu des acteurs, mais aussi par des conflits au sein des récits eux-mêmes (SIMMON, 1993). Dans *The Women*, alors que la mère de Mary Haines l'encourage à fermer les yeux car, selon elle, « *les hommes sont comme ça* » (y compris le père de Mary), Mary décide d'affirmer sa liberté de femme moderne et demande le divorce. Dans *El beso de la mujer araña* (*Le Baiser de la femme araignée*, 1976), Manuel Puig rend un magnifique hommage au cinéma hollywoodien des années 1930 et 1940 et expose sa propre conception du cinéma par le biais de Molina, un personnage de spectateur « populaire » et naïf, qui permet à Puig d'opposer la « magie » du cinéma à l'approche, selon lui, trop intellectualiste et idéologique du personnage de Valentín. Dans un entretien, Puig justifie son point de vue en expliquant que certains spectateurs doivent

se contenter, pour rêver et échapper aux problèmes quotidiens, d'une programmation officielle filtrée par le goût dominant ou la censure : « No tienen elección. Las películas les ofrecen una alternativa. Los ayudan a no volverse locos. Uno contempla otro modo de vida. No importa que el modo de vida que muestra Hollywood sea falso. Te ha enseñado a tener esperanzas » (FREEDMAN, 1985).

Une ville érotisée et performative

A part quelques rares exceptions, l'action des films d'Almodóvar se situe presque toujours à Madrid, dont il aime à montrer des fragments bien reconnaissables mais généralement non « monumentaux » (au sens barthésien du terme, dans *Mythologies*) sauf, peut-être, lorsqu'on aperçoit le sommet des gratte-ciels de la Gran Vía et de la calle de Alcalá, depuis la terrasse de l'appartement de Pepa, dans *Femmes au bord de la crise de nerfs*. Il excelle notamment dans l'art de sublimer la modernité et le caractère insolite de ce qui aurait pu sembler banal et anti-esthétique, soulignant par exemple le graphisme des constructions contemporaines, des chantiers, des infrastructures routières, des transports en commun, du mobilier urbain ou de la signalétique apparemment la plus prosaïque.



Dans cette scène de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Pepa (Carmen Maura) arrive en taxi à l'« Edificio Pirámide », construit entre 1974 et 1979 par Antonio Lamela, l'un des architectes espagnols les plus novateurs des années 1960 aux années 2010. L'immeuble est situé au numéro 31 du Paseo de la Castellana : c'est ce nombre qui apparaît ici, diaboliquement et génialement inversé, tel un mauvais augure triskaïdékaphobique...



Ci-dessus : Tina (Carmen Maura), Pablo (Eusebio Poncela) et Ada (Manuela Velasco) dans l'une des scènes « culte » de *La Ley del Deseo* (1987) : les trois personnages marchent devant la caserne del Conde Duque. La magnifique façade churrigueresque est partiellement cachée par les échafaudages puisqu'au moment du tournage le bâtiment était en cours de réhabilitation pour être transformé en centre culturel. Tina se précipite sous le jet

d'eau et crie à l'employé municipal « ¡Riégueme, riégue! » (« Arrosez-moi, arrosez-moi ! »). La réaction de Tina sera orgasmique : la ville, même dans ses aspects les plus banals, est érotisée.



Marilyn Monroe dans les rues de New York, le 16 septembre 1954, lors du tournage de la scène mythique de *Sept ans de réflexion* de Billy Wilder où elle s'exclame : « Oh, sentez-vous la brise du métro ? »



Tina (Carmen Maura) dans *La Ley del Deseo* (1987)

Avec cette scène culte, dont la réussite doit énormément à l'immense talent de Carmen Maura, Almodóvar parvient, sous forme de clin d'œil, à rendre un hommage espiègle et parfaitement *queer* au cinéma de Billy Wilder. Dans *Sept ans de réflexion* (*The Seven Year Itch*, 1955), Marilyn Monroe – dont le statut de star et le destin tragique seront immortalisés par Andy Warhol, dans sa sérigraphie *Diptyque Marilyn*, en 1962 – réalise, par excellence, « la » performance de genre de la femme hollywoodienne sexy des années 1950, souvent imitée et jamais égalée, comme pourraient l'affirmer certains slogans publicitaires. Comme le démontre Noëlle de Chambrun, alors que Garbo était la Star des « Happy Few », Monroe sera celle des « Happy Many » de l'après-guerre (CHAMBRUN, 1980 : 88) : elle est une « femme-creuset », produit de la misogynie hollywoodienne et reflet de l'histoire des États-Unis, elle succède aux femelles castratrices des années 1940 (Bette Davis, Barbara Stanwyck ou Joan Crawford) et incarne la « *dumb blonde* », la blonde « hilarante, excitante, sans cervelle et sans mystère » (CHAMBRUN, 1980 : 89). Dans la scène d'Almodóvar comme dans celle de Wilder, la ville érotise le corps autant que le corps érotise la ville. Ici, Marilyn ne montre d'ailleurs rien de plus que dans une scène en maillot de bain mais c'est le dévoilement, l'idée de voir ce qui « normalement » est caché, qui érotise la scène. Alors que la bouche d'aération du métro new-yorkais avait exhibé les jambes de « *the girl* » (le personnage anonyme incarné par Monroe), le tuyau d'arrosage (évidemment phallique) de l'employé municipal de Madrid asperge Tina (Maura) comme une douche de sperme digne des pires exagérations pornographiques ! Dans

les deux cas ce sont bien les infrastructures urbaines qui permettent la performance, mais c'est aussi le corps qui érotise et détourne ces structures et installations de leur fonction initiale. Il y a donc une interaction performative du corps et de la ville. Cependant, la différence fondamentale entre la performance marilynienne et celle de Tina/Carmen Maura réside dans le passage du premier au second degré. Même si Wilder et Monroe ont probablement mis plus d'humour et de distance que Chambrun ne semble le penser, « *the girl* » est bien une femme-objet exposée au fantasme de l'homme alpha. En revanche, Tina, en tant que personnage transgenre (interprété par une actrice cisgenre), subvertit complètement la performance de genre hétéronormée et brouille les codes.

Dans un geste presque inverse à cette poétisation ou érotisation de la banalité prosaïque du Madrid contemporain, Almodóvar s'amuse à détourner et à recycler les clichés du folklore espagnol – si prisés par la propagande franquiste des années 1960 et 1970, notamment pour la promotion du tourisme – en leur donnant une nouvelle connotation, typiquement postmoderne, kitsch et subversive. C'est le cas, comme nous allons le voir, lorsqu'il tourne la grande scène de Letal dans le « *tablao* » Villa Rosa, haut lieu du flamenco madrilène, jadis fréquenté par Ernest Hemingway ou Ava Gardner. Créé en 1911 par deux picadors, cet établissement se trouve sur la très animée place Santa Ana, à proximité de l'ancien hôtel Victoria, célèbre pour avoir hébergé de nombreux toreros.

Le personnage, somme de signifiants et porteur de signifiés

Nous nous inscrivons ici dans l'optique du travail de Jean-Paul Aubert sur le cinéma de Vicente Aranda : Aubert envisage en effet le personnage en tant que signe, à la fois somme de signifiants et porteur de signifiés (AUBERT, 2001). Il dégage ainsi des personnages types, repérables dans chaque film. Ces figures donnent à l'ensemble de l'œuvre une homogénéité qui transcende la variété des genres et des thèmes abordés par le cinéaste. Aubert s'intéresse à ce qui fait la spécificité du personnage filmique : son lien inextricable avec le comédien qui l'incarne. Cette ultime approche, qui fait la part belle au rôle et à la fonction de l'acteur, est suggérée par l'œuvre elle-même et par la fidélité qu'elle témoigne à l'égard d'une actrice en particulier : Victoria Abril est l'actrice fétiche d'Aranda avec qui elle a tourné dix fois. Les rapports qui se nouent entre le personnage et la figure de la comédienne sont étudiés par Aubert en termes de complémentarité et d'opposition. Almodóvar, pour sa part, déclare : « Prenons Victoria Abril. Elle est un peu comme Greta Garbo, si vous voulez. Ces actrices possèdent un canon qui leur est propre, très fort, très dur. Du coup, c'est à vous, réalisateur, de tout adapter à leur démarche à elles » (ARROBA et GANZO, 2016 : 39).

Les personnages d'Almodóvar sont fréquemment en miroir, dédoublés et redoublés, dans un jeu de mises en abîme presque sans fin. Le drame de Rebeca est d'avoir toujours eu l'impression de n'être que la doublure de sa propre mère. Quand elle s'en aperçoit, Becky s'en agace mais, en revanche, elle s'amuse d'être imitée par Letal dont l'image se redouble elle-même.

L'impressionnante façade du « *tablao* » Villa Rosa – où a été tournée la performance de Letal – est recouverte d'azulejos représentant plusieurs sites espagnols « incontournables » comme la fontaine des Cibeles, à Madrid, ou la place d'Espagne, à Séville. L'intérieur, de style néo-mauresque, est également orné d'azulejos folkloriques dont certains forment de véritables tableaux. Le plus remarquable est évidemment celui qui occupe le fond de la scène et qu'Almodóvar a filmé en arrière-plan de Letal : très chamarré, il représente une fête andalouse avec des musiciens et des chanteurs installés en cercle et, au centre, cinq femmes en tenue traditionnelle (la « *bata de cola* ») en train de danser le flamenco ou la sévillane.



Performance de Letal (Miguel Bosé) dans *Tacones lejanos* de Pedro Almodóvar.

Comme tous les grands obsessionnels, Almodóvar a le souci du moindre détail : au moment du climax de la chanson *Un año de amor* que Letal chante en playback, *iel* est sur la petite scène, filmé.e en plan américain et la fresque, en arrière-plan, est cadrée de façon à ce que le transformiste s’y intègre parfaitement. Ici, la tenue rouge et très « sixties » de Letal (chemise nouée sur le nombril et minijupe pailletée) ne manque pas de faire écho à la robe également rouge de la danseuse gitane qui se trouve sur sa droite (côté « jardin » de la scène, à gauche de l’écran). La prestation très transgressive de Letal fait alors écho à la scène folklorique dont elle questionne le conformisme et renverse l’hétérocentrisme. Almodóvar contredit – ou répare – donc implicitement ce que Barthes reprochait au théâtre occidental des derniers siècles :

Sa fonction est essentiellement de manifester ce qui est réputé secret (les « sentiments », les « situations », les « conflits »), tout en cachant l’artifice même de la manifestation (la machinerie, la peinture, le fard, les sources de lumière). La scène à l’italienne est l’espace de ce mensonge : tout s’y passe dans un intérieur subrepticement ouvert, surpris, épié, savouré par un spectateur tapi dans l’ombre. Cet espace est théologique, c’est celui de la Faute : d’un côté, dans une lumière qu’il feint d’ignorer, l’acteur, c’est-à-dire le geste et la parole, de l’autre, dans la nuit, le public, c’est-à-dire la conscience (BARTHES, 1993 : 82).

D’autres références sont évidemment visibles dans cette scène. Comme l’explique Gilles Ménégaldo, la citation filmique peut se manifester de manières très diverses, plus ou moins explicites, et « [...] incite aussi à engager une relation souvent ludique avec le film visionné » (MENEGALDO, 2009 : 36). En filmant cette scène de cabaret, Almodóvar avait forcément en tête les modèles performatifs du genre : Marlene Dietrich, dans *L’Ange bleu* (1930) de Josef von Sternberg et, plus encore, Helmut Berger imitant Dietrich dans *Les Damnés* (1969) de Visconti.



Marlene Dietrich dans *L'Ange bleu* (*Der blaue Engel*) de Josef von Sternberg, UFA, Allemagne, 1930.



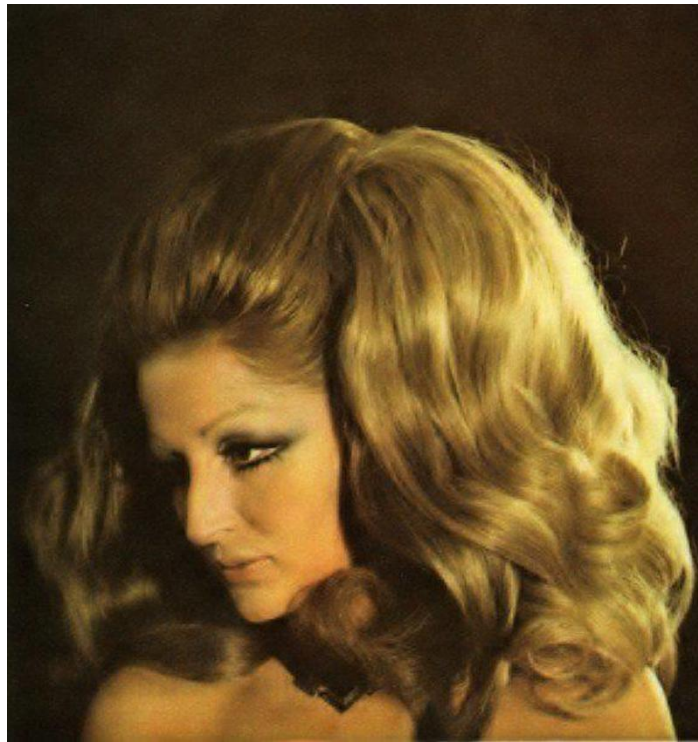
Helmut Berger dans *Les Damnés* (*La caduta degli dei*) de Luchino Visconti, 1969.

La musique est une autre manière de pratiquer la citation filmique. Letal imite Becky, censée être une ancienne vedette des années soixante, et cet aspect biographique du personnage est étayé par la chanson *Un año de amor* dont Letal fait le playback. *Un año de amor* (chantée ici par Luz Casal) était, à l'origine, une chanson française intitulée *Un an d'amour (c'est irréparable)*², écrite et composée par Nino Ferrer après un grand chagrin d'amour. Après sa sortie en France, fin 1963, le titre est repris par l'artiste italienne Mina Mazzini³ et figure parmi les dix meilleures ventes, en Italie, en 1965, devenant ainsi l'un de ses plus grands succès. En France, Dalida l'interprète la même année, et des versions sortent dans plusieurs pays européens. Le texte italien, *Un anno d'amore*, de Mogol et Alberto Testa (traduit presque mot à mot en espagnol), raconte – à la première personne – l'histoire d'une femme qui tente de sauver la relation d'un couple en crise après un an d'amour (trame qu'Almodóvar reprendra plus ou moins dans *Tacones lejanos*). La vidéo disponible sur YouTube, tirée de l'émission de télé italienne « Carosello Barilla » (1965), met la chanteuse Mina en scène dans un luxueux cabaret au décor néobaroque. Il semble assez légitime de penser qu'Almodóvar s'est partiellement inspiré de ce clip télévisé. La mélodie commence par des séquences dissonantes de guitare électrique et de vibraphone, enveloppées par un murmure émotionnel de Mina, pour balayer une sorte de blues qui s'ouvre progressivement dans le jazz avec un contrepoint de cordes, souligné par le rythme « slow terzinato » (typique de l'époque et couramment utilisé dans les films pour les scènes d'amour), se terminant par les notes aigües qui ont toujours constitué la signature vocale de Mina. En 1963, la vedette italienne tombe enceinte à la suite d'une liaison avec Corrado Pani, un acteur marié. La *Radiotelevisione Italiana*, qui contrôle les médias du pays, la censure pour « mœurs indécentes », refusant de diffuser sa musique ou de la laisser apparaître à la télévision. Le radiodiffuseur est cependant bientôt contraint de céder lorsque le

² La chanson de Nino Ferrer est disponible sur YouTube, en version française : <https://www.youtube.com/watch?v=b1JIX3EqBxg> et italienne : <https://www.youtube.com/watch?v=MhZY1AcDbgk>

³ *Un anno d'amore* interprétée par Mina, sur YouTube, en italien : <https://www.youtube.com/watch?v=QkaRWdHdaTY> et en espagnol : <https://www.youtube.com/watch?v=k6awD8mWRLY>

public se rebelle : Mina a déjà trop de succès pour être interdite. De son côté, la chanteuse refuse de se montrer conciliante et de tenter de redorer son blason. Elle se teint les cheveux en blond cuivré, se rase les sourcils et devient la première pop star italienne à porter des minijupes. Ce look volontairement provocateur – dans un pays catholique et hyper conservateur – lui permet de se réapproprier l'image de femme déchue véhiculée par les médias et donne le ton de ses futures orientations pop de plus en plus « avant-gardistes », du moins dans le domaine de la chanson de variété. Elle devient ainsi la « *bad girl* » régnant sur les ondes italiennes dans les années 60 et 70 et connaîtra aussi le succès en Espagne, pays pour lequel elle traduit la chanson.



La chanteuse italienne Mina Mazzini,
à l'origine du succès de la chanson *Un anno d'amore* qui deviendra *Un año de amor*.

Ici, dans la performance de Letal, l'artifice est non seulement montré mais aussi redoublé : Letal rend hommage et parodie les danseuses folkloriques des azulejos autant qu'*iel* rend hommage et parodie Becky présente dans le public (elle-même possible réinterprétation fictionnelle de Mina, de Sara Montiel et d'Alaska) ; même lorsqu'elle devient spectatrice, Becky reste dans la lumière, en représentation permanente, d'ailleurs prise en photo par les journalistes de la presse à scandale que lit la mère du juge. D'autre part, en contre-champ, la caméra montre, parmi le public, le tableau comique des groupies de Letal imitant sa chorégraphie, trois travestis « *cheap* » (« *cutre*⁴ » en espagnol) dont l'un.e est affublé.e d'un bandeau sur l'œil, copies de la copie, parodies de la parodie... Implicitement, Almodóvar investit aussi ce personnage de tout le *background* que Miguel Bosè porte comme personnage public, fils d'un couple mythique et phantasmatique composé par le célèbre torero espagnol Luis Miguel Dominguín, archétype de la virilité performante, et l'actrice italienne Lucia Bosè⁵, connue pour sa grande beauté et incarnation d'une féminité toute aussi performative. Luchino Visconti est le parrain de Miguel et Pablo Picasso celui de sa sœur Paola. De 1973 à 1984,

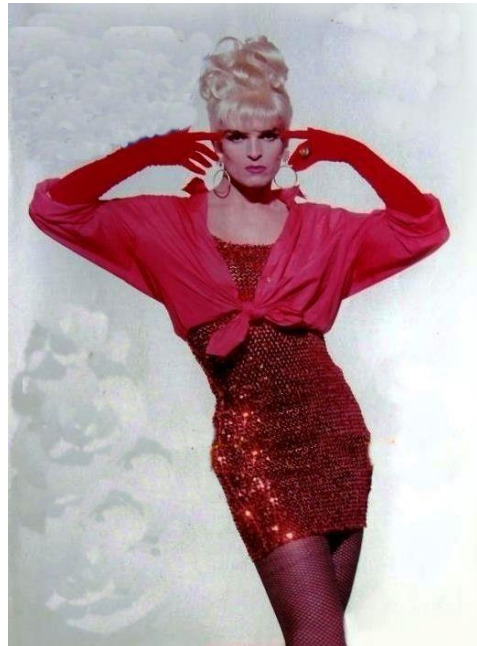
⁴ Cutre: "Pobre, descuidado, sucio o de mala calidad". *Real Academia*, <https://dle.rae.es/cutre?m=form>

⁵ Protégée de Visconti, Lucia Bosè joue notamment dans *Chronique d'un amour* (1950) d'Antonioni et tient le rôle principal féminin dans *Muerte de un ciclista* (1955) de Juan Antonio Bardem.

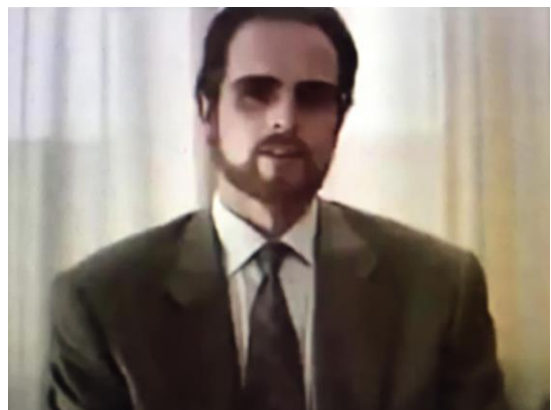
Miguel Bosé est un célèbre chanteur pour midinettes avant de devenir l'une des figures (relativement sage) de la movida.



Miguel Bosé dans la splendeur de ses vingt-quatre ans, pochette du disque *Morir de amor*, 1980.



Deuxième performance de Letal, juste avant que Rebeca ne découvre qu'il ne fait qu'un avec le juge Domínguez...



Miguel Bosé dans le rôle du juge Domínguez

Sur son blog, l'une des fans anonymes de Miguel Bosé écrit :

Y se puso faldas y fue mi amante bandido. Fui a mi primer concierto, en la Joy Sherry, en el Puerto de Santa María. Ahhhhhh grité, bailé, canté. Ahhhhhhhhhh. No había nada de él que me disgustara. Me decían: pero si ese es gay (me lo decían de otra forma, que antes la gente era más bruta, bueno ahora también pero me niego a repetir ciertas faltas de respeto). A eso siempre respondía: Me da igual, no quiero verlo con otra mujer. Y sobre todo es que yo siempre he respetado todas las orientaciones y opiniones. A lo mejor también gracias a él (*El nuevo negro, diario de una It Woman*).

Almodóvar s'est certainement amusé à faire interpréter ce rôle par Miguel Bosé, lui-même homosexuel, à l'image de Rock Hudson dans la comédie américaine *Confidences sur l'oreiller* (*Pillow Talk* de Michael Gordon, 1959) où l'acteur – homosexuel – joue le rôle d'un hétérosexuel se faisant passer pour homosexuel afin de séduire une femme (Doris Day).

Beaucoup moins conciliant et jugeant sur les faits, le Chilien Pedro Lemebel ne s'en laisse pas conter par le double discours des stars qui se comportent en dominants sociaux ou

qui se vendent comme faire-valoir et alibi d'un militantisme de pacotille. Le chroniqueur est particulièrement cinglant avec Miguel Bosé qui, selon lui, serait un homosexuel se faisant passer pour bisexuel afin de continuer à séduire son public féminin et d'assurer la vente de ses disques. La chronique « Un poquito de pintura para Bosé » raconte, avec un humour corrosif, une rencontre organisée, à Santiago du Chili, entre l'auteur, accompagné d'une amie, fan de Bosé, et le chanteur. Le snobisme boudeur de la star attise l'impatience et la susceptibilité du militant et l'entrevue tourne immédiatement au fiasco. Lemebel, qui se décrit ici comme « una vieja vampira derretida por el sol del mediodía », donnera finalement l'estocade au macho de façade en affublant son accent ibérique d'un zozotement (« *ceceo* ») caricatural, qu'il n'a pas dans la réalité :

[...] ese cuento de la bisexualidad de los famosos siempre me ha sonado a negocio [...] Verte a ti es más difícil que ver al Papa, dije chistosa y a regañadientes. Todos rieron, menos Miguel que, alzando la cabeza, me miró alérgico y contestó con sobreactuada virilidad: puez eztamos trabajando, tú vez. [...] su rostro de muchacho viejo se veía cansado de tanto vender la película viril (LEMEBEL, 2005 : 182-183).

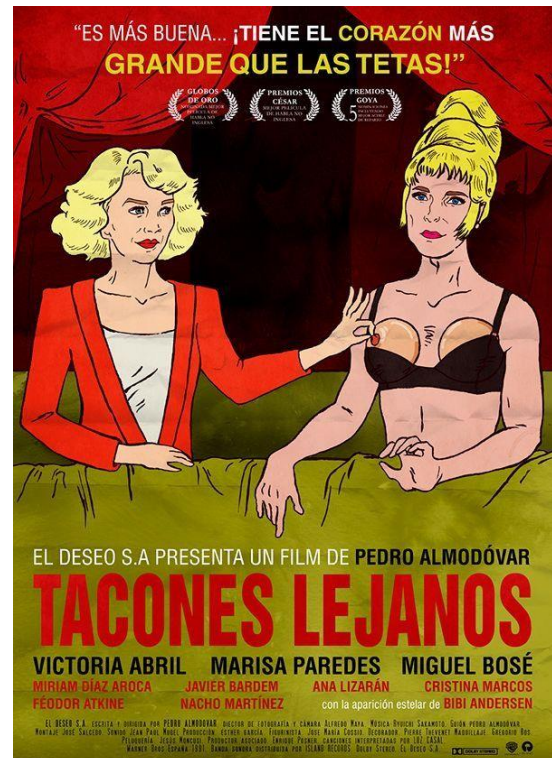


Becky à Letal : « Eso, ¡dame la teta! »
Letal devient donc, symboliquement, la mère nourricière de Becky !

Comme l'ont montré Olga Duhamel et Denise Kolta, lorsqu'à la fin de son numéro Letal s'assoit à la table de Becky, de Rebeca et de Manuel, l'artifice est clairement exhibé : le transformiste offre l'un de ses faux seins à Becky (DUHAMEL, 1995 ; KOLTA, 2006). La prothèse, une fois sortie du soutien-gorge, est complètement « dés-érotisée », déssexualisée, ne ressemblant plus qu'à un sachet ou une poche molle et relativement informe, plus proche de la bourse, du testicule, que du sein. Becky choisit le sein droit car c'est « le côté du cœur », révélant ainsi qu'elle doit elle-même manquer un peu de cœur puisqu'elle ne sait pas où il se situe ! Elle mourra d'ailleurs d'une crise cardiaque. Quand Letal demande à Becky de lui offrir ses boucles d'oreilles, celle-ci hésite, affirmant qu'elle risque de se sentir toute nue, comme si la « féminité » de Becky était aussi illusoire que celle de Letal, aussi dépendante des artifices. Un autre parallèle est d'ailleurs établi entre le faux sein et le revolver, substitut phallique que Manuel dissimule sous sa veste.



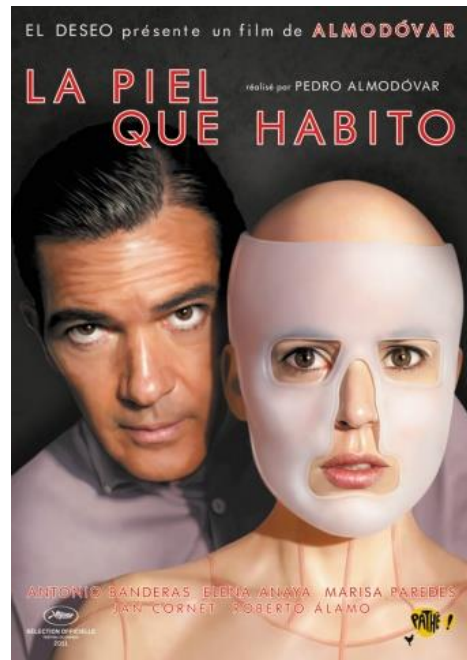
Anonyme, *Portrait présumé de Gabrielle d'Estrées et de sa sœur la duchesse de Villars*, vers 1594.
© 2007 Musée du Louvre / Angèle Dequier



Après nous avoir montré la scène de spectacle puis la salle où se trouvent les spectateurs-acteurs, Almodóvar nous fait ensuite entrer dans cet autre envers du décor qu'est la loge de l'artiste et c'est ici que toutes les certitudes se renversent : alors que Rebeca, apparemment sans aucune arrière-pensée, aide Letal à se changer, découvrant un corps musclé et viril, *iel* se jette sur elle, lui fait un cunnilingus et la pénètre jusqu'à l'orgasme mutuel. Derrière le talentueux travesti se cache le juge Eduardo Domínguez, un homme cisgenre hétérosexuel, dont Rebeca tombera enceinte et avec qui elle refera (probablement) sa vie. Comme le souligne Mónica Zapata, les performances de Letal ont une dimension éminemment théâtrale puisque, même quand il est habillé en homme, avec sa mère, il joue encore un personnage (il porte en permanence une barbe postiche, sur-jouant la virilité) (ZAPATA, 2005). Dans *Ces corps qui comptent*, Butler considère le travestissement comme un bon exemple, parmi d'autres, de performativité potentiellement subversive : « Le travestissement joue un rôle subversif dans la mesure où il reflète les imitations banales par lesquelles les genres hétérosexuellement idéaux sont réalisés et naturalisés, dans la mesure où, par cette révélation, il mine leur pouvoir » (BUTLER, 2009 : 233). Elle estime que le travesti peut répondre à la « puissance d'agir théâtrale » qu'appellent les besoins politiques du *queer*. Butler réaffirme qu'il y a une véritable convergence du travail théâtral avec l'activisme théâtral et qu'il est impossible, au sein des politiques *queer* contemporaines, d'opposer le théâtral au politique. L'acteur – ou plus largement l'artiste performeur – est ce que Deleuze appelle une « idole schizo ». Comme le souligne Jean Zoungrana, à propos de Michel Foucault : « Nul ne peut voir celui qui a choisi d'être invisible ; nul ne peut représenter celui qui a une identité mouvante, un visage qui se démultiplie, qui se décline au pluriel » (ZOUNGRANA, 2001 : 28). Aussi paradoxal que cela puisse paraître, le port du masque est une attitude intrinsèquement philosophique. Le philosophe est l'homme du masque car le masque libère de la fixité de l'identité, de la servitude de l'identité. Décliner son identité, c'est se soumettre à l'autorité, à la loi, à un pouvoir répressif.



Édith Scob dans *Les Yeux sans visage* (1960) de Georges Franju.



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).



Marthe Keller (Fedora/Antonia Sobryanski) dans *Fedora* (1978) de Billy Wilder.



Miguel Bosé et Victoria Abril (de dos) :
Rebeca Giner rejoint Letal dans sa loge et l'aide à se changer après sa performance.



Gravement défiguré, le beau César (Eduardo Noriega) cache son visage derrière un masque.
Abre los ojos (1997) d'Alejandro Amenábar.



Autre effet de miroir : lorsqu'un peu plus tard Rebeca est incarcérée, elle croise le chemin de Suzanna, une lesbienne interprétée par l'actrice et chanteuse transsexuelle (M to F) Bibi Andersen (Bibiana Fernández). Première femme transgenre célèbre en Espagne, meneuse de revues et présentatrice d'émissions de variétés, elle commence justement sa carrière d'actrice aux côtés de Victoria Abril, en 1977, dans un film de Vicente Aranda intitulé *Cambio de sexo* (*Changement de sexe*). En 1987, Almodóvar lui offre un second rôle marquant dans *La ley del deseo* (*La Loi du désir*) où elle interprète une lesbienne, mère d'une petite fille dont elle a confié l'éducation à son ex compagne, Tina, une femme trans interprétée par l'actrice cisgenre Carmen Maura... On voit donc qu'Almodóvar se livre à un brouillage constant des rôles et des genres, n'hésitant pas à croiser réalité et fiction, jouant à la fois de l'intermédialité et de l'autofiction en nourrissant aussi les personnages de ses films de l'ensemble des rôles que ses acteurs ont interprétés dans d'autres films, de leur image publique et même, dans une certaine mesure, de leur propre vécu.



Suzanna (Bibi Andersen, au centre) dirige des chorégraphies dans la cour de la prison.

Ce qui montre cache. La performance est à la fois l'envers et l'endroit du travestissement : la « monstration » théâtrale renvoie au masque, l'hyper visibilité a à voir avec l'invisibilité.



Le juge Domínguez dans la chambre de sa mère. Il ne tombe jamais le masque en présence de cette mère réactionnaire et castratrice qui trône sur son lit, telle une araignée au milieu de sa toile...

La vieille mère hypocondriaque du juge (Mayrata O'Wisiedo) est l'une de ces figures répressives (et il n'est donc pas étonnant que son fils porte tant de masques). Elle trône, telle une araignée œdipienne et castratrice, sur son lit d'où elle contemple les échos déformés du monde contemporain sans jamais sortir de sa chambre, encombrée d'objets hétéroclites et de souvenirs – « [...] le buone cose di pessimo gusto ! » – qui ne sont pas sans rappeler le catalogue kitsch du poème « L'amica di nonna Speranza » (1911) de l'Italien Guido Gozzano. Ce personnage de vieille dame, qui pourrait sembler très anecdotique, nous dit en fait beaucoup de choses sur la société espagnole de la fin du XXe siècle. Avec ses cheveux gris en chignon, son accoutrement vieillot de dame patronnesse, son lit en noyer de style néobaroque (BENITO GARCIA et MATEOS MARTIN, 2019), typique de la fin du XIXe siècle et rappelant, dans une version beaucoup plus modeste, le mobilier en vogue à l'époque d'Isabel II (1830-1904) et

d'Alphonse XIII (1886-1941), la mère du juge symbolise une Espagne conservatrice, voire réactionnaire, spectatrice médusée de la « *movida* » postmoderne. Volontiers pontifiante, elle aligne, telle Bouvard et Pécuchet, les préjugés et clichés du « bon sens commun ». Inconsciente de son ignorance crasse, elle est persuadée que le sida est une maladie contagieuse et craint d'être séropositive. La vieille femme occupe ses journées à remplir des albums de coupures de presse sur des célébrités aussi radicalement opposées que Brigitte Bardot et Mère Teresa. La dame respectable se délecte du « *cotilleo* » (les potins de la presse à scandales) et distille son venin à volonté. Ces femmes mûres ou âgées, souvent des figures maternelles, tantôt bienveillantes (comme Chus Lampreave dans la plupart des films d'Almodóvar), tantôt toxiques comme la catholique intégriste Berta (Julieta Serrano), mère d'Ángel (Antonio Banderas) dans *Matador* (1986), sont récurrentes chez le réalisateur. La mère du juge fait partie des sentencieuses vipérines, n'hésitant pas à affirmer que Rebeca a « une tête de pute ». Le personnage fugace de la mère du juge contribue d'ailleurs à éclairer indirectement celui de la mère de Rebeca. Positive ou négative, la mère almodovarienne est presque toujours une figure de la fêlure. D'abord en tant que femme : le réalisateur montre que son plus grand défi consiste à s'affirmer comme femme après avoir été assignée pendant des siècles, et en particulier sous la dictature franquiste, au rôle exclusif de mère. La deuxième fêlure, souvent corollaire de la première, est celle du lien contradictoire entre la mère et son enfant, comme dans *Todo sobre mi madre* (*Tout sur ma mère*, 1999) et, surtout, dans le très autobiographique et presque testamentaire *Dolor y gloria* (*Douleur et gloire*, 2019) où le cinéaste Salvador Mallo (Antonio Banderas), double autofictionnel d'Almodóvar, est torturé à l'idée d'avoir déçu et fait souffrir sa mère (Penélope Cruz / Julieta Serrano) par son homosexualité. Dans la ligne du *Saint Genet comédien et martyr* de Sartre, Guy Hocquenghem expliquait, à propos de Jean Genet, que l'homosexuel est un traître en puissance (SOUQUET, 2005), traître à la tradition et à l'héritage, l'homme de rupture par excellence puisqu'il ne peut reprendre à son compte les valeurs de ses parents. Dans *Tacones lejanos*, l'image de la femme se déploie comme un rhizome, dans toutes les directions à la fois : le rhizome est en même temps la racine, la tige et la branche et peu importe sa position sur la plante, on pourrait rompre le rhizome, le briser, le couper à n'importe quel endroit que ça ne l'empêcherait pas de continuer à pousser et à proliférer dans tous les sens et de se déplacer de façon autonome... ces multiples déclinaisons de la féminité construisent ensemble un portrait de « la femme ».

Copies conformes ? (ou Sara Montiel est un travelo)

Tacones lejanos est un film sur les icônes, les modèles, les copies, le factice et les simulacres. Or, pour Almodóvar, l'icône absolue est Sara Montiel. En 2004, dans *La mala educación* (*La Mauvaise Éducation*), deux petits garçons, Enrique et Ignacio, apparaissent de dos, dans une salle de cinéma, en train de regarder Sara Montiel dans une scène d'anthologie du film *Esa mujer* (1969) de Mario Camus.



La mala educación (2004) d'Almodóvar :

Enrique et Ignacio regardent Sara Montiel dans une scène « culte » du film *Esa mujer* (1969) de Mario Camus.

Dans ce mélodrame musical et rocambolesque, digne des romans feuilletons populaires du XIX^e siècle (dont le scénario est signé Antonio Gala), « Sarita » interprète une religieuse qui, après avoir été violée, devient chanteuse de cabaret et finit par tuer son amant quand elle découvre qu'il est le fiancé de sa propre fille... (Rappelons-nous que Rebeca tue son mari après avoir découvert qu'il était redevenu l'amant de sa mère). Comme le souligne Manuel Vázquez Montalbán, dans *Crónica sentimental de España*, Sara Montiel est la performeuse, par excellence, de la femme fatale et glamour de l'Espagne franquiste :

En su última película proyectada en España, *Serenata*, los españoles descubrimos que una paisana nuestra, Sara Montiel, la muchachita de *Mariona Rebull* o *Locura de amor*, se había convertido en un bomboncito, esplendorosamente plástico, en Veracruz, nada menos que entre Burt Lancaster y Gary Cooper (VÁSQUEZ MONTALBÁN, 1998 : 92).

À l'occasion du quarantième anniversaire du film *El último cuplé*, Almodóvar lui fera cette déclaration : « Sara eres buenísima. A mí me has gustado muchísimo toda la vida... Y para mí, no es un secreto, para mí eres mucho más que una mujer a la que adoro, para mí eres una obsesión » (VELASCO, 151).



Devenu adulte, l'un des deux enfants (Gael García Bernal) réalisera des performances, travesti en S. Montiel (https://www.youtube.com/watch?v=q7ATj_v7Nro)

Comme nous l'avons déjà dit, à la suite de Mónica Zapata, l'une des caractéristiques, typiquement camp, d'Almodóvar est d'avoir su intégrer des références au cinéma hollywoodien des années 1950-1960 et à la (sub)culture de l'époque franquiste dans une œuvre avant-gardiste et subversive (ZAPATA, 2005). L'une des manifestations les plus évidentes de cette esthétique kitsch/camp est son goût pour le glamour (charme sophistiqué, beauté sensuelle et pleine d'éclat), qu'il tend vers une parodie de lui-même. C'est le cas dans *Tacones lejanos* : Becky et Rebeca sont toutes deux très élégantes, « féminines » et sophistiquées mais, tandis que Becky a tendance à tendre vers une certaine excentricité un peu kitsch (ses tenues des années 70), Rebeca est presque toujours corsetée dans des tailleurs Chanel un peu stricts malgré leurs couleurs : blancs, roses ou rouges. Elle porte d'ailleurs un simple pull-over au moment de la scène de confrontation avec sa mère où éclate la vérité de leurs sentiments. Dans *Sonate d'automne*, Ingmar Bergman jouait déjà sur les différences de physique, d'attitude et de style vestimentaire entre la mère (toujours très élégante et glamour, soucieuse d'être le centre de toutes les attentions, vêtue d'une spectaculaire robe longue rouge, le soir des retrouvailles) et la fille (coiffée de façon austère, affublée de couleurs froides et discrètes, portant des lunettes et le visage souvent grimaçant). Dans *Tacones lejanos*, Letal offre au contraire une version camp et hyper théâtrale de Becky, retenant essentiellement son style des années 60. Selon Anke Birkenmaier:

[...] el travesti es especialmente propicio para aparecer como nuevo sujeto en una “sociedad del espectáculo”, [...] desde los márgenes de lo sexual, el travesti puede reclamar para sí, además, cierto carácter “exótico” y festivo, por el disfraz, que recuerda el carnaval. Mikhail Bakhtin, en su conocido análisis del carnaval en Rabelais, ha interpretado el tópico del mundo al revés como celebración de la llegada de un nuevo orden que invierte las jerarquías y confunde proporciones y apariencias (BIRKENMAIER, 2002).

En 1982, dans son essai *La simulación*, Severo Sarduy prolongeait la réflexion de Roland Barthes sur le travesti dans *L'Empire des signes*, glosait aussi son roman *Cobra* (1972), et affirmait dans son style aussi pertinent que sublime :

El travestí no imita a la mujer. Para él, a la limite, no hay mujer, sabe –y quizás, paradójicamente sea el único en saberlo–, que ella es una apariencia, que su reino y la fuerza de su fetiche encubren un defecto. La erección cosmética del travestí, la agresión esplendente de sus párpados temblorosos y metalizados como alas de insectos voraces, su voz desplazada, como si perteneciera a otro personaje, siempre en *off*, la boca dibujada sobre su boca, su propio sexo, más presente cuanto más castrado, sólo sirven a la reproducción obstinada de ese ícono, aunque falaz omnipresente: la madre que la tiene parada y que el travestí dobla, aunque sólo sea para simbolizar que la erección es una apariencia. El travestí no copia; simula, pues no hay norma que invite y magnetice la transformación, que decida la metáfora:

es más bien la inexistencia del ser mimado lo que constituye el espacio, la región o el soporte de esa simulación, de esa impostura concertada: aparecer que regula una pulsación goyesca: entre la risa y la muerte (SARDUY, 1982 : 13).



Marisa Paredes (à gauche), Victoria Abril (au centre) et Miguel Bosé (à droite). Juste après la performance de Letal, Becky del Páramo apprécie la ressemblance avec son imitateur, sous le regard amusé et enthousiaste de sa fille Rebeca et le regard hostile de Manuel (Feodor Atkine), presque entièrement dissimulé par Letal.



Ingmar Bergman, *Sonate d'automne*, 1978. Eva / Liv Ullmann (à gauche) et Charlotte / Ingrid Bergman (à droite). Comme l'explique Rebeca à sa mère, dans *Sonate d'automne* le personnage incarné par Ingrid Bergman, célèbre concertiste professionnelle, ne peut pas s'empêcher de corriger sa fille qui vient de jouer pour elle.

Il peut être intéressant de rappeler que, dans *Cría cuervos*, de Saura, la mère de la petite Ana, pianiste probablement promise à un grand avenir, a arrêté sa carrière pour se marier, faisant donc exactement le choix inverse d'Eva dans *Sonate d'automne* et de Becky dans *Tacones lejanos*. Ana évoque ainsi le souvenir de sa mère défunte : « [...] yo creo que siempre le quedó el resquemor por haber abandonado su profesión para sacrificarse por sus hijos como así la habían educado, o quizás porque tenía miedo al fracaso y prefirió una vida acomodada y ordenada al lado de su esposo » (ARDANAZ YUNTA, 2004 : 158). Toute femme semblerait donc condamnée à choisir entre sa vie de femme ou sa vie de mère, sacrifiant obligatoirement

l'une ou l'autre partie d'elle-même. Selon Lacan, la seule des trahisons est de « céder sur son désir » : la première des cruautés serait, par conséquent, une cruauté à l'égard de soi-même.

Dans ses *Conversaciones con Frédéric Strauss*, une longue série d'entretiens réalisés entre 1990 et 1994, Almodóvar explique son rapport à l'intermédialité :

En mis películas hablo de todas las cosas que componen mi vida, mi experiencia, y el cine forma parte de mi vida y de mi experiencia también. Soy, como le he dicho, un espectador muy activo. Ayer vi *Opening Night* [John Cassavetes, 1978] y recibí la película como la confidencia de alguien, de la cual yo participo también y mi emoción es activa. [...] Se hallan todos los elementos que me gustan en las historias y en el cine: una actriz, una obra de teatro [...]. El modo en que yo cito a otros autores en mis películas no es pasivo sino que es como si formara parte del guión que estoy escribiendo. Del mismo modo, cuando Victoria Abril le explica a su madre cuál es su relación, podría hablarle de algo que les ha ocurrido a las dos, pero le pone el ejemplo de *Sonata de otoño* [1978], que forma parte de su vida (STRAUSS/ALMODÓVAR, 1995 : 120-121).



Silvana Mangano (Gloria) dans *La Sorcière brûlée vive* (*La strega bruciata viva*) de Luchino Visconti, 1er sketch du film *Les Sorcières* (*Le streghe*), 1967.



Helga Liné dans le rôle de Toraya, parodie de Soraya et de Farah Diba, épouses du dernier Chah d'Iran, Mohammad Reza Pahlavi. *Laberinto de pasiones* (1982) d'Almodóvar.

Commentaire d'Almodóvar : « Quand Pasolini a besoin d'une femme extraordinaire, très délicate, une femme qui représente le comble de la sophistication, il fait appel à Silvana Mangano. » (ARROBA et GANZO, 2016 : 39)

Performance de Mangano dans *Les Sorcières* :
<https://www.youtube.com/watch?v=vwVVJr2IupY>

On ne peut qu'être frappé par la ressemblance physique quasi gémellaire, accentuée par le travail de costume et de maquillage et la performance d'actrice, d'Helga Liné (mère phallique et castratrice d'Antonio Banderas dans *La ley del deseo*) avec la diva pasolinienne et viscontienne Silvana Mangano. Dans *La sorcière brûlée vive* (1967) de Luchino Visconti, Mangano joue pratiquement son propre rôle : Gloria, une célèbre actrice passe la soirée en Autriche, chez des amis fortunés (dont Annie Girardot dans le rôle de Valeria et Francisco Rabal, dans celui de son mari). D'une beauté glamour et spectaculaire, Gloria, la bien nommée, incarne la femme fatale et séduit tous les hommes présents, notamment en se mettant à danser seule, comme si elle réalisait une performance devant son public. Mais, au moment où elle fait un malaise, ses amies, qui la jalourent autant qu'elles l'admirent, car elles la voient comme une dangereuse rivale et sont cantonnées, quant à elles, dans un rôle d'épouses rangées et bourgeoises, profitent de la situation pour tenter de la ridiculiser alors qu'elle est évanouie : feignant de vouloir l'aider à respirer, elles commencent à la dépouiller de ses atours « magiques », lui enlevant son turban, ses faux-cils, l'ingénieux système qui lui liftait les traits, commencent à dégrafer sa robe... précisant sournoisement que seuls ses seins sont vrais... sous les yeux concupiscent de leurs maris. Mais, en dévoilant les artifices du glamour et de la performance de genre, elles ne réussiront qu'à mettre encore plus en valeur l'irrésistible pouvoir de séduction de leur « amie » !



Le fétichisme du pied et de la chaussure est un motif récurrent chez Luis Buñuel : Célestine (Jeanne Moreau) essayant une paire de bottines à talons hauts pour satisfaire les exigences du vieux bourgeois fétichiste (Jean Ozenne), dans *Le Journal d'une femme de chambre* (1964).



L'une des dernières images de *Tacones lejanos* où Rebeca explique à sa mère mourante que, lorsqu'elle était petite, elle entendait l'écho de ses talons hauts s'éloignant sur le trottoir – d'où le titre du film – puis guettait avec une impatience fébrile le bruit de pas annonçant son retour.

Conclusion(s)

Tacones lejanos met en scène la complexité des relations humaines et, parfois même, leur noirceur. Cependant, le film s'achève 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. On l'aura compris, *Tacones lejanos* est le portrait d'une icône narcissique (Becky) qui, plus qu'une « vraie femme », parvient finalement à devenir un être humain sensible et authentique et permet à sa fille Rebeca de se libérer de sa névrose. Selon Deleuze et Guattari, lorsque la psychanalyse fait du triangle œdipien familialiste un dogme, une sorte de symbole catholique universel, elle écrase la production désirante, les machines du désir : « Nous avons vu que la production désirante était la limite de la production sociale, toujours contrariée dans la formation capitaliste : le corps sans organes à la limite du socius déterritorialisé, le désert aux portes de la ville [...] » (DELEUZE et GUATTARI, 1972 : 121). Il faut donc que cette limite soit déplacée vers une territorialité factice et soumise : on rend la limite inoffensive en faisant croire qu'elle passe à l'intérieur de l'organisation molaire (la formation sociale elle-même) pour éviter la multiplicité moléculaire du désir. Œdipe « [...] déplace la limite, il l'intériorise. Plutôt un peuple de névrosés qu'un seul schizophrène réussi, non autistisé. Incomparable instrument de grégarité, Œdipe est l'ultime territorialité soumise et privée de l'homme européen » (DELEUZE et GUATTARI, 1972 : 121). Nous sommes colonisés par la machine œdipienne-narcissique et cette territorialité intime correspond à la reterritorialisation sociale du capitalisme. Or, c'est le « schizo », le traversant, le nomade (géographique, social, générique) qui lutte de façon révolutionnaire contre cette « autistisation ». Faisant « n » sexes, « n » identités de genre, inassignables, les personnages de *Tacones lejanos* sont des « schizos » car ils parviennent à dépasser leurs névroses et à identifier leur vrai désir, condition *sine qua non* pour devenir réellement libres.

Autre caractéristique : *Tacones lejanos* relève autant de ce que Deleuze appelle l'image-mouvement (un cinéma classique où une action en entraîne une autre) que de l'image-temps. Le scénario repose sur de nombreux rebondissements, comme dans les films d'action, mais ce sont les « cristaux de temps », les flashback où les personnages se remémorent leur passé (un passé qui surgit avec la même vérité que le présent, ce que Deleuze appelle « l'essence du temps localisée »), qui donnent son épaisseur à l'ensemble. À mon sens, 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 et en a conservé l'esprit inventif, l'avant-gardisme iconoclaste et surtout l'authenticité, bien qu'il soit devenu un monument du cinéma mondial. Il a d'ailleurs déclaré à Frédéric Strauss : « Hay gente que dice que ahora me arriesgo menos que antes como cineasta. Yo creo que me arriesgo igual que antes, o incluso más, lo que pasa es que me arriesgo en otros términos, con otros materiales » (STRAUSS/ALMODÓVAR, 1995 : 121).

L'acteur – ou plus largement l'artiste performeur, catégorie dans laquelle nous pouvons inclure Becky, Letal et même, dans une certaine mesure, Rebeca lorsqu'elle présente le journal télévisé ainsi qu'Isabel, sa traductrice en langue des signes – est une « idole schizo » : multiple, insaisissable et « traversante », capable d'incarner par la puissance du jeu, du geste, du masque, toutes les composantes de l'humanité, tour à tour beau/belle ou laid(e), jeune ou vieux/vieille, homme ou femme, hétéro ou homo... par-delà le bien et le mal ! Le comédien est dans une « zone de voisinage » entre les sexes, entre les milieux et les classes, entre les règnes ou les genres. Pour Deleuze, l'acteur, être protéiforme, est un « monstre », un « contre-dieu » :

Ce qu'il joue n'est jamais un personnage : c'est un thème (le thème complexe ou le sens) constitué par les composantes de l'événement, singularités communicantes effectivement

libérées des limites des individus et des personnes. Toute sa personnalité, l'acteur la tend dans un instant toujours encore plus divisible, pour s'ouvrir au rôle impersonnel et préindividuel. Aussi est-il toujours dans la situation de jouer un rôle qui joue d'autres rôles. (DELEUZE, 1969 : 176)

L'*Événement*, c'est évidemment la mort. L'acteur est donc, aussi, la figure orphique de la postmodernité. Or, *Tacones lejanos* s'achève par une mort et par l'annonce d'une future naissance. Almodóvar parvient donc à détourner le complaisamment kitsch « *happy end* » : fin dramatique ou fin heureuse ? Rebeca parviendra-t-elle à trouver sa voie ? La morale du film est tout aussi ambiguë : peut-on se réjouir qu'une double meurtrière échappe à la justice ? L'idée de se faire justice soi-même, qu'un spectateur critique percevrait comme un message réactionnaire dans le cinéma hollywoodien, semble ici légitime ou, du moins, acceptable et pardonnable. Tout reste donc ouvert, indécidable...

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 :

Renverser le platonisme signifie [...] faire monter les simulacres, affirmer leurs droits entre les icônes ou les copies [...]. Il s'agit de mettre la subversion dans ce monde, « crépuscule des idoles ». Le simulacre n'est pas une copie dégradée, il recèle une puissance positive qui nie et l'original et la copie, et le modèle et la reproduction. [...] L'œuvre non hiérarchisée est un condensé de coexistences, un simultané d'événements. C'est le triomphe du faux prétendant. Il simule et le père, et le prétendant, et la fiancée dans une superposition de masques. Mais le faux prétendant ne peut pas être dit faux par rapport à un modèle supposé de vérité, pas plus que la simulation ne peut être dite une apparence, une illusion. La simulation, c'est le phantasme même, c'est-à-dire l'effet de fonctionnement du simulacre en tant que machinerie, machine dionysiaque. Il s'agit du faux comme puissance, Pseudos, au sens où Nietzsche dit : la plus haute puissance du faux. En montant à la surface, le simulacre fait tomber sous la puissance du faux (phantasme) le Même et le Semblable, le modèle et la copie. Il rend impossible et l'ordre des participations, et la fixité de la distribution, et la détermination de la hiérarchie. Il instaure le monde des distributions nomades et des anarchies couronnées. Loin d'être un nouveau fondement, il engloutit tout fondement, il assure un universel effondrement, mais comme événement positif et joyeux, comme *effondrement* [...] (DELEUZE, 1969 : 302-303).

Dans *Tacones lejanos* la dysphorie de genre et le travestissement permettent de déconstruire la performativité du genre : les masques et les simulacres de Letal dévoilent le caractère factice des performances de Becky en tant que femme mais pas en tant qu'artiste. Ses performances de diva démodée sont délicieusement kitsch et peut-être un peu sirupeuses mais elles n'ont rien de factice car l'intention de l'artiste est authentique. Les personnages de *Tacones lejanos* – et Becky au premier chef – rejoignent une idée développée par la philosophie, de Pascal à Kierkegaard :

[...] l'alternative ne porte pas sur des termes à choisir, mais sur des modes d'existence de celui qui choisit. [...] le choix comme détermination spirituelle n'a pas d'autre objet que lui-même : je choisis de choisir, et par là même j'exclus tout choix fait sur le mode de ne pas avoir le choix. Ce sera aussi l'essentiel de ce que Kierkegaard appelle « alternative », et Sartre « choix », dans la version athée qu'il en donne (DELEUZE, 1983 : 160-161).

Tacones lejanos met en scène le personnage du « vrai choix », qui « élève l'affect à sa pure puissance ou potentialité », et se trouve dans le sacrifice, fait pour toutes les fois, dans un éternel recommencement. Becky sait qu'elle est condamnée à mourir mais, à défaut de pouvoir sauver sa vie, elle pourrait sauver sa légende. Or, elle décide pour sauver sa fille d'endosser un crime qu'elle n'a pas commis et qui souillera à jamais sa mémoire et sa légende. Il semblerait pourtant qu'elle gagne encore une dernière fois la partie contre Rebeca puisque c'est elle qui tient le beau rôle mais, cette fois, c'est pour la bonne cause car elle offre enfin à sa fille une chance de vivre sa « vraie » vie. Becky choisit le sacrifice et l'incarne car il dégage en elle la part de ce qui déborde tout accomplissement : elle sait qu'elle le recommencerait chaque fois, éternellement, comme si elle était l'héroïne d'un film projeté en continu. Il s'agit bien là d'un simulacre puissamment subversif.



Pedro Almodóvar donnant des consignes de jeu à Miguel Bosé pour la performance de Letal.

BIBLIOGRAPHIE

- AGEE, James et EVANS, Walker (1972), *Louons maintenant les grands hommes, Alabama : trois familles de métayers en 1936*, traduction de Jean QUEVAL, Paris, Librairie Plon, Terre Humaine.
- ALBRECHT, Donald (1991), « Images et marchandises », in *Hollywood, 1927-1941, la propagande par les rêves ou le triomphe du modèle américain*, dirigé par Alain MASSON, éditions Autrement, série Mémoires n° 9, Paris, septembre, p. 197 à 207.
- ALVES DE SOUZA, Edson et BELDARRAIN, Ángel (2006), « El discurso sobre el cine de Almodóvar en la España de los años ochenta », *Argumentos* (Méx.) [online], vol.19, n.50, p. 205-228,
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0187-57952006000100009&lng=pt&nrm=iso
- ANONYME (2000), « Almodóvar está considerado uno de los cien directores más poderosos del mundo », *El Mundo*, 16 de novembre,
<https://www.elmundo.es/elmundo/2000/11/16/cultura/974341776.html>
- 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>
- ARROBA, Álvaro et GANZO, Fernando (2016), « En couverture - Pedro Almodovar », *So Film* n°39, avril, p. 39. « ALMODOVAR : SA GRANDE CONFESSION », entretien, 9 mai, <https://sofilm.fr/almodovar-sa-grande-confession/>
- AUBERT, Jean-Paul (2001), *Le cinéma de Vicente Aranda, Pour une esthétique du personnage filmique*, L'Harmattan.
- BARD, Christine (2010a), *Une histoire politique du pantalon*, Seuil.
— (2010b), *Ce que soulève la jupe. Identités, transgressions, résistances*. Autrement, « Sexe en tous genres », 174 pages. ISBN : 9782746714083. URL : <https://www.cairn.info/ce-que-souleve-la-jupe--9782746714083.htm>
- BARTHES, Roland (1993), *L'empire des signes*, Genève, Albert Skira.
- BENITO GARCIA, Pilar et MATEOS MARTIN, Mario (2019), « El sueño de los reyes de España. Camas de las colecciones reales españolas », *In Situ* [En ligne], 40. Mis en ligne le 30 septembre, consulté le 11 février 2021.
<http://journals.openedition.org/insitu/24637>
- 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.
- BIRKENMAIER, Anke (2002), « Travestismo latinoamericano: Sor Juana y Sarduy », Yale University, *CyberLetras*, Revista de crítica literaria y de cultura - Journal of literary criticism and culture, n° 7, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=267228>
- BOILLAT, (2009), « La “diégèse” dans son acception filmologique. Origine, postérité et productivité d'un concept », Volume 19, Numéro 2-3, printemps, p. 217-245. Disponible en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2009-v19-n2-3-cine3099/037554ar/>
- 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.
- BROCH, Hermann (1966), *Création littéraire et connaissance*, traduction de A. Kohn, Paris, Gallimard.

- 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.
- CASTELLANOS GONELLA, Carolina (2010), *Performances de masculinidades: mujeres guerreras y transgresión de género en la literatura latinoamericana*, Nashville, Tennessee, mis en ligne le 19 mai 2017, <https://silo.tips/download/performances-de-masculinidades-mujeres-guerreras-y-transgresion-de-genero-en-la>
- CIMENT, Michel (1992), *Le crime à l'écran, une histoire de l'Amérique*, Découvertes, n° 139, Paris, Gallimard.
- CLÉMOT, Hugo (2016), « Le rêve deleuzien et le réveil analytique », *Mise au point* [En ligne], 8, mis en ligne le 24 avril 2016, consulté le 27 mars 2021. <https://journals.openedition.org/map/2063#quotation>
- COBO DE GUZMÁN MEDINA, Andrés (2016), *Cine y cambio social. La representación de modelos de masculinidad en el cine sobre la antigüedad y en el cine español a partir de los años 60*, Directores de la Tesis: Concepcion Barroso Benitez (dir. tes.), Felipe Morente Mejías (dir. tes.), Universidad de Jaén (España).
- 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 CHAMBRUN, Noëlle (1980), « Autopsie d'un mythe : Marilyn Monroe », *Communication et langages*, n° 46, 2^{ème} trimestre, pp. 85-99. Disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1980_num_46_1_1391#colan_0336-1500_1980_num_46_1_T1_0088_0000
- 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.
- DIEZ, José Luis (2013), « Todo el cine de Almodóvar en clave de moda », *GQ*, 6 de marzo, <https://www.revistagq.com/moda/tendencias/articulos/el-cine-de-almodovar-en-clave-de-moda/17861>
- DUHAMEL, Olga (1995), « Un homme se change en homme : multiplication des travestissements dans *Talons aiguilles de Pedro Almodovar* », *Tessera*, vol. 9, p. 34-42, <https://tessera.journals.yorku.ca/index.php/tessera/article/view/25025/23219>
- 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 - École doctorale Esthétique, sciences et technologies des Arts Équipe de recherche Scène et savoir (EA1573), soutenue le 24 janvier.
- FISHER-LICHTE, Erika (2003), « Performance art and ritual », in *Performance: critical concepts*, vol.4, London/New York, Routledge, p. 228-250.
- FREEDMAN, Samuel (1985), « Manuel Puig and his Hollywood Lure », *International Herald Tribune*, 4 août.
- GIL, Alberto (2009), *La censura cinematográfica en España*. Barcelona, Ediciones B.
- HOLGUÍN, Antonio (1994), *Pedro Almodóvar*, Madrid, Cátedra.
- HURTADO MARTINEZ, María del Carmen (1999), *La inseguridad ciudadana de la transición a una sociedad democrática: España (1977-1989)*, tesis doctoral, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha,

- https://books.google.fr/books?id=fyh1IY4p8C&pg=PA51&lpg=PA51&dq=sociedad+espanola+transicion+puritanismo&source=bl&ots=FCdgtgmmmai&sig=ACfU3U2I ny9yV3jcHiC1FSqwEx6y8R_Urw&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwjR4Jiw4c3vAhXP BWMBHeWbAzYQ6AEwB3oECAUQA#w=onepage&q=sociedad%20espanola%20transicion%20puritanismo&f=false
- JILL LEVINE, Suzanne (2002), *Manuel Puig y la mujer araña, su vida y ficciones*, traduction del inglés por Elvio E. Gandolfo, Barcelona, Seix Barral.
- KOLTA, Denise (2006), *Les performances de l'identité : transtextualité et transgenre dans Talons aiguilles et Tout sur ma mère de Pedro Almodóvar*, Université du Québec, Montréal, juin, <https://archipel.uqam.ca/2717/1/M9377.pdf>
- KUNDERA, Milan (1989), *L'Insoutenable Légèreté de l'Être*, Paris, Gallimard.
- JACKSON, Shannon (2017), « Les variétés de la performance du genre », *Horizons / Théâtre* [En ligne], 10-11, mis en ligne le 01 juillet 2018, consulté le 09 décembre 2020, <http://journals.openedition.org/ht/472>
- JAMI, Irène (2008), « Judith Butler, théoricienne du genre », *Cahiers du Genre*, 1 (n° 44), p. 205-228, <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2008-1-page-205.htm>
- LARGE, Sophie, SORIANO, Michèle, ZAPATA, Mónica, « Journée d'étude Boop oop a doop... Babies, pets and poodles. Performance et liberté II », appel à contribution, Tours-Toulouse, 2019.
- LEMEBEL, Pedro (2005), *Adiós mariquita linda, Adiós mariquita linda*, Santiago de Chile, « Señales », Editorial Sudamericana.
- LÉPINE, Stéphane (1999), « La conscience du kitsch : Tout sur ma mère, Pedro Almodovar », *24 images*, (98-99), p. 64-65 : <https://www.erudit.org/en/journals/images/1999-n98-99-images1101716/25025ac.pdf>
- LÓPEZ GARCÍA, Isabelle (2007), *La question du genre dans les chroniques de Pedro Lemebel*, Thèse de Doctorat, Université Paris-Sorbonne, novembre. http://www.paris-sorbonne.fr/fr/IMG/pdf/LOPEZ-GARCIA_Position.pdf
- MARTIN, Marie-Claude (2019), « Almodóvar, le transformiste », *RTS Culture*, 21 mai, en ligne : <https://www.rts.ch/info/culture/cinema/10416551-almodovar-le-transformiste.html#chap01>
- MELERO, Alejandro (2013), « La homosexualidad bajo el cine franquista: represión, censura y estrategias de representación », *Revista Clepsydra*, 12, novembre, p. 107-123. [https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/6304/CL_12_\(2013\)_06.pdf?sequence=1](https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/6304/CL_12_(2013)_06.pdf?sequence=1)
- MENEGALDO, Gilles (2009), « La citation filmique : quelques modalités et enjeux », *Mise au point* [En ligne], 1, mis en ligne le 12 août 2013, consulté le 28 mai 2021. Disponible sur <https://journals.openedition.org/map/1266#quotation>
- MENGUE, Philippe (1994), *Gilles Deleuze ou le système du multiple*, éditions Kimé.
- MIGNON, Patrick (1996), *La production sociale du rock*, thèse de doctorat en Sociologie, dirigée, EHESS, Paris.
- (1986), « David Buxton, Le Rock, star-système et société de consommation, 1985 », *Vibrations*, n° 3, p. 250-252, 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.
- (sans date) « 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

- MONTEBELLO, Pierre (2008), *Deleuze, philosophie et cinéma*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin.
- MORIN, Edgar (1992), *Les stars*, éditions du Seuil.
- MULLEN, Elizabeth (2013), *Malaise masculin, grotesque et adaptation filmique dans le cinéma américain des années soixante-dix*, thèse de doctorat. Brest, <https://core.ac.uk/download/pdf/52844758.pdf>
- MULLOR, Mireia (2016), « Las 13 películas españolas favoritas de Pedro Almodóvar », *Fotogramas*, 19/06, <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/g15562435/las-13-peliculas-espanolas-favoritas-de-pedro-almodovar/?slide=9>
- MULVEY, Laura (2018), « Plaisir visuel et cinéma narratif », traduction par Gabrielle Hardy, *Débordements*, [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)
- PELAYO GARCÍA, Irene (2011), « Performance drag y parodia en *Tacones lejanos*. Una lectura queer », *Revista Icono14* [en línea], 1 de Octubre, N° 3 Vol. Especial, p. 160-176 : https://www.researchgate.net/publication/271183914_Peformance_drag_y_parodia_e_n_Tacones_lejanos_Una_lectura_queer
- PEIRÓ MÁRQUEZ, Marisa (2015), « Del pop al kitsch: una Movida iraní », *ECOSDEASIA*, 31 enero, consulté le 21 mars 2021, <http://revistacultural.ecosdeasia.com/del-pop-al-kitsch-una-movida-irani/>
- PROUST, Marcel [1954] (1987), *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard. Disponible sur : [https://fr.wikisource.org/wiki/Contre Sainte-Beuve/La Méthode de Sainte-Beuve](https://fr.wikisource.org/wiki/Contre_Sainte-Beuve/La_Méthode_de_Sainte-Beuve)
- RAYNAL-ZOUGARI, Mireille (2015), « Le queer kitsch, spécialité d'Almodóvar », in Muriel Plana et Frédéric Sounac (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et dans les arts. Sexualités et politiques du trouble*, Dijon, EUD, p. 285-293.
- (2018), « Autoportrait du cinéaste en écrivain : Pedro Almodóvar », *Littératures*, 78, p. 163-175, <https://journals.openedition.org/litteratures/1875#quotation>
- SARDUY, Severo (1982), *La simulación*, Caracas, Monte Ávila Editores, <https://vdocuments.mx/severo-sarduy-la-simulacion.html>
- SENELICK, Laurence (2000), *The changing room, sex, drag and theatre (The First Major history of cross-dressing in theatre)*, New-York, Routledge.
- SHAW, Deborah (2000), « Men in High Heels: the Feminine Man and Performances of Femininity in *Tacones lejanos* by Pedro Almodovar », *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 6, n°1, p. 55-62.
- SOUQUET, Lionel (2003), « *Pubis angelical* : du futur à l'avenir. La leçon de vie de Manuel Puig », *Amadis*, n° 5, *Visions d'avenir*, Université de Bretagne Occidentale, Brest, juin 2003, p. 199-217.
- (2017), « Kitsch, classes sociales et multiculturalisme dans *My Beautiful Laundrette* (Stephen Frears, 1985) », *Revue LISA/LISA e-journal* [En ligne], vol. XV-n°1 | 2017, mis en ligne le 07 septembre 2017, <http://lisa.revues.org/9054>
- SEGUIN, Jean-Claude (2009), *Pedro Almodovar - Filmer pour vivre*, Paris, Ophrys.
- 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
- STRAUSS, Frédéric (1994), *Pedro Almodóvar. Conversations avec Frédéric Strauss*, Paris, Éditions de l'Étoile, Cahiers du cinéma, <https://www.franceculture.fr/oeuvre/pedro-almodovar-conversations-avec-frederic-strauss>

- (1995), *Pedro Almodóvar. Un cine visceral. Conversaciones con Frédéric Strauss*, Madrid, El País Aguilar.
- TABUENCA BENGEOA, María (2012), « El “Leit Motiv” de la estética de Pedro Almodóvar analizado a través de la cartelística de su obra », *index.comunicación*, 1(1), p. 89-144. Disponible en ligne :
<https://core.ac.uk/download/pdf/229084439.pdf>
<https://journals.sfu.ca/indexcomunicacion/index.php/indexcomunicacion/article/view/21/280>
<http://journals.sfu.ca/indexcomunicacion/index.php/indexcomunicacion/article/view/21>
- TAMAGNE, Florence (2012), « Christine Bard, Une histoire politique du pantalon », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], 36, 264-266, mis en ligne le 19 avril 2013, consulté le 09 décembre 2020, <http://journals.openedition.org/clio/10881>
- (2011), « Fabrice Virgili & Danièle Voldman, *La garçonne et l'assassin. Histoire de Louise et de Paul, déserteur travesti, dans le Paris des années folles* », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], 34 | 2011, 34 | 2011, 296-298. Mis en ligne le 15 décembre 2011, consulté le 09 décembre 2020, <http://journals.openedition.org/clio/10399>
- VARDERI, Alejandro (1996), *Severo Sarduy y Pedro Almodóvar, del barroco al kitsch en la narrativa y el cine postmodernos*, Madrid, Editorial Pliegos.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1998), *Crónica sentimental de España*, Barcelona, Grijalbo Mondadori.
- VELASCO MOLPECERES, Ana María (2019), « “El último cuplé” (1957): un desafío femenino en el cine del franquismo », *Revista Historia Autónoma*, 14, p. 129-151, <https://revistas.uam.es/historiaautonoma/article/view/rha2019.14.007/10905>
- VIDAL, Nuria (1988), *El cine de Pedro Almodóvar*, Barcelona, Destino.
- ZAPATA, Mónica (2008), « ‘Un pubis d’ange une ville de rêve’ : lecture du roman *Pubis angelical* de l’écrivain argentin Manuel Puig » in Sylvette Denèfle (dir.), *Utopies féministes et expérimentations urbaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 179-188, consulté le 14/05/2021 : <https://books.openedition.org/pur/1557?lang=fr>
- (2005), « Genre, performance et camp. La femme et le déguisement », in Michèle Ramond (resp.), *La femme existe-t-elle?*, México, Rilma 2 et ADEHL, 2006, p. 167-175.
- ZOUNGRANA, Jean (2001), « Le philosophe masqué (Foucault) », *Le portique* (Marges et controverses), n° 7, consulté le 01/04/2008 : <http://leportique.revues.org/document249.html?format=print>
- ZÚÑIGA REYES, Danghelly Giovanna (2013), « La representación de la transformación femenina en los dibujos animados. El caso de Betty Boop », *Revista de Comunicación Vivat Academia*, n° 123, consulté le 03/09/2021 : <https://repository.urosario.edu.co/bitstream/handle/10336/28010/5-Texto-del-articulo-7-1-10-20130821.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Émissions radiophoniques, films documentaires et autres documents audiovisuels :

- ALMODÓVAR, Pedro (1983), « Almodóvar entrevistado en 1983 », en *Edad de oro* : <https://www.youtube.com/watch?v=2tUjqd7s7sM>

CITY OF MADRID, «El Madrid de Almodóvar» en las plataformas online : <https://cityofmadridfilmoffice.com/el-madrid-de-almodovar-en-las-plataformas-online/>

El nuevo negro, diario de una It Woman, “Seré tu amante bandido”, blog consulté le 15 mars 2021 : <https://elnuevonegroblog.wordpress.com/tag/miguel-bose/>

FORQUÉ, José María (1963), *El juego de la verdad*, disponible en ligne :

<https://www.youtube.com/watch?v=XQHX-yhscoY>

MOURGUES, Elsa (2019), « Pourquoi tant d'autoportraits au cinéma », France Culture, 26/05, <https://www.franceculture.fr/cinema/pourquoi-tant-dautoportraits-au-cinema>

THIBAULT, Jean-Frédéric (2016), *Lana Turner, l'indétrônable*, France, Illégitime Défense, 52mn.

VAN REETH, Adèle (2017), « Philosophe avec Almodovar », *Les Chemins de la philosophie*, France Culture, 9, 10 et 11 mai, disponible en replay :

<https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/philosophe-avec-almodovar>

Pour citer cet article :

SOUQUET, Lionel (2021), « La performance deleuzienne dans *Tacones lejanos* (1992) de Pedro Almodóvar », *Lectures du genre n° 15 : Performance et liberté - Babies, pets and poodles*, p. 47-85.