



MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE L'ENSEIGNEMENT
SUPÉRIEUR
ET DE LA RECHERCHE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

WHY NOT PRODUCTIONS PAGE 114 - SAINT LAURENT PRODUCTIONS BY ANTHONY VACCARELLI



FESTIVAL DE CANNES
PRIX D'INTERPRÉTATION
FÉMININE 2024



FESTIVAL DE CANNES
PRIX DU JURY
2024



CÉSAR DES LYCÉENS 2025

Dossier pédagogique

ZOE
SALDAÑA

KARLA SOFÍA
GASCÓN

SELENA
GOMEZ

EMILIA PÉREZ

UN FILM DE
JACQUES AUDIARD

Produced by Anthony Vaccarella, Why Not Productions, Page 114, Saint Laurent Productions. Directed by Jacques Audiard. Screenplay by Jacques Audiard. Cast: Zoe Saldana, Karla Sofía Gascón, Selena Gomez, Jesse Plemons, Jesse Garcia, etc. Music by Christophe YOUNG. Production companies: Why Not Productions, Page 114, Saint Laurent Productions, etc. Distribution: France Inter, etc.





Ce dossier pédagogique est édité par la Direction générale l'enseignement scolaire avec l'Inspection générale de l'éducation, du sport et de la recherche dans le cadre du César des Lycéens 2025.

Pour fédérer les jeunes générations autour du cinéma français et continuer à en faire un mode d'expression privilégiée de leur créativité, l'Académie des Arts et Techniques du Cinéma et le ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche s'associent autour du **César des Lycéens**, qui s'ajoute, depuis 2019, aux prix prestigieux qui font la légende des César.

Cette action éducative est menée avec le soutien du Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC), de la Fédération nationale des cinémas français (FNCF) et de l'Entraide du cinéma et des spectacles et en partenariat avec BNP Paribas.

En 2025, le César des Lycéens sera remis à l'un des cinq films nommés dans la catégorie « Meilleur Film », à travers le vote de plus de 2 500 élèves de classes de terminale de lycées d'enseignement général et technologique et de lycées professionnels.

Le César des Lycéens sera remis le 26 mars 2025 à la Sorbonne lors d'une cérémonie, suivie d'une rencontre entre les lycéens et le réalisateur ou la réalisatrice du film lauréat, retransmise en direct auprès de tous les élèves participants.

En savoir plus : <https://eduscol.education.fr/3406/cesar-des-lyceens>

Emilia Pérez

Auteur du dossier :
Séverine Danflous

© Ministère de
l'Éducation nationale, de
l'Enseignement
supérieur et de la
Recherche, 2025

Crédits
iconographiques :
© Why Not Productions
– Pathé Films – France 2
Cinéma – Photographies :
Shanna Besson

Réalisé par Jacques Audiard.

Produit par Pascal Caucheteux, Jacques Audiard, Valérie Schermann.

Distribution : Pathé Films.

Durée : 2h10.

Sortie : 21 août 2024.

Précaution

Ce film présente des scènes susceptibles de heurter la sensibilité de certains lycéens ou de faire naître des débats que certains enseignants pourront juger délicats à animer en classe. Le présent dossier a pour objectif d'accompagner les enseignants dans l'analyse du film et de les prémunir de situations inconfortables. Il est néanmoins rappelé que le choix des films à montrer aux élèves est du ressort des enseignants et que le non visionnage de certains films de la sélection ne remet pas en cause la participation au César des Lycéens.

Synopsis

Surqualifiée et surexploitée, Rita use de ses talents d’avocate au service d’un cabinet plus enclin à blanchir des ordures criminelles qu’à servir la justice. Mais une porte de sortie inespérée se présente à elle, une proposition qu’on ne peut refuser : aider le chef de cartel Manitas à se retirer des affaires et disparaître à jamais. Manitas a un plan qu’il peaufine en secret depuis des années : devenir, enfin, la femme qu’il a toujours rêvé d’être.



Entrée en matière

Le réalisateur et scénariste français Jacques Audiard, fils du célèbre dialoguiste Michel Audiard, débute au cinéma comme assistant monteur pour *Le Locataire* de Roman Polanski (1976), puis il devient co-scénariste du *Professionnel*, avec Georges Lautner (1981), et de *Mortelle Randonnée* de Claude Miller, avec son père (1983). Son premier film, il le tourne en 1994. *Regarde les hommes tomber* est sélectionné à Cannes et récompensé par trois César dont celui du meilleur film. Suivront les films noirs, historiques ou westerns : *Un héros très discret* (1996), *Sur mes lèvres* (2001), *De battre mon cœur s’est arrêté* (2005), *Un prophète* (2009), *De rouille et d’os* (2012), *Les Frères Sister* (2018), *Les Olympiades* (2021). Nombre de ces œuvres tissent un lien fort à la musique grâce à une collaboration régulière avec le compositeur Alexandre Desplat. Par ailleurs, Audiard réalise des clips musicaux pour Bashung, Louise Attaque, Raphaël. Il obtient la palme d’or à Cannes pour *Deephan* en 2015. Et rêve d’œuvre opératique,

ce qu'il concrétise avec le drame musicale *Emilia Pérez* qui récompense à Cannes le film et son quatuor d'actrices (Prix du jury et quadruple Prix d'interprétation féminine pour Karla Sofia Gascón, Zoé Saldañas, Selena Gomez et Adriana Paz).

Matière à débat

Au croisement des genres

Film choral qui nécessite plus que n'importe quelle autre forme un véritable travail collectif alliant chorégraphe (Damien Jalet), compositeur de chansons (Clément Ducol) et parolière (Camille), *Emilia Pérez* joue sur le métissage des genres cinématographiques. Il emprunte autant aux *musicals* hollywoodiens qu'aux mélodrames, à la telenovela qu'au film noir. C'est un film transgénérique qui n'hésite pas à travestir les genres eux-mêmes. Et en premier lieu celui de la comédie musicale puisqu'il s'agit davantage d'un drame musical, aux accents très noirs, où l'amour se conjugue avec la mort. Par ailleurs, le chant importe plus que la danse, dans le film, à la manière d'un opéra. C'est même l'origine du projet puisque Jacques Audiard explique qu'avec son collaborateur de toujours, Alexandre Desplat, ils l'ont d'abord écrit sous cette forme¹. Et puisque qu'on danse peu, les prises de vue des « numéros musicaux » évitent le plus souvent les plans d'ensemble pour se concentrer sur les visages, les bouches, les yeux. Ce qu'ils disent ou masquent. Quant au chant, il joue sur le métissage des langues avec des personnages qui passent fréquemment de l'espagnol à l'anglais. Audiard justifie ce recours à d'autres langues qui lui permet de se situer dans un rapport exclusivement musical. Ajoutons que les tessitures de voix, les harmonies et les mélodies variées permettent d'entrelacer l'aspect percussif aux accents toniques de l'espagnol pour donner des notes tonales très diverses à l'ensemble. D'ailleurs, l'aspect mosaïque des timbres doit beaucoup à Karla Sofia Gascón qui a travaillé elle-même ses voix d'homme et de femme. Les passages d'un espace chanté à un espace parlé se font par le biais de ruptures brusques de lumière et du son comme lors des retrouvailles à Londres entre Emilia et Rita. Ainsi, le drame musical intègre tous les éléments du film noir dans son atmosphère visuelle et sonore, comme dans son rythme au montage sec. La polyphonie et les mélanges sont au cœur d'un projet qui questionne précisément le genre humain.

La femme est l'avenir de l'homme ?

Film de femmes et d'actrices, *Emilia Pérez* met en valeur la vedette transgenre Karla Sofia Gascón interprétant le masculin (Manitas) et le féminin (Emilia). Le film interroge ainsi l'identité et les rôles assignés aux hommes comme aux femmes. Manitas/Emilia représente un être janusien, revers et avers d'une seule et même médaille. Par des jeux de surimpressions permanents et des fondus enchaînés, le cinéaste scande la fusion

¹ « Avec Alexandre Desplat nous avons pensé écrire un opéra vériste, une petite forme à la manière de *Nixon in China*, de *L'Opéra de Quat' sous*, ou du *Carmen* de Peter Brook. » Jacques Audiard, dossier de presse.

des sexes. Ainsi Emilia, qui se vit et se chante « moitié lui, moitié elle, moitié caïd, moitié reine », dénonce le patriarcat et la domination masculine², en passant du côté des opprimés après avoir été dans le camp des oppresseurs. C'est le diktat d'une domination ancestrale qu'Audiard pointe du doigt avec son chœur de femmes et notamment grâce à la reprise finale, en espagnol, de la chanson de Brassens « Les Passantes », issue d'un poème d'Antoine Pol. Une chanson qui acclame les « disparues », aimées trop brièvement, redonnant une place à celles qui existent « à peine ».



Audiard manie avec brio l'art de l'ellipse. La métamorphose d'homme à femme ne se fait pourtant pas en un jour, ni sans douleur. Les souffrances physiques et psychologiques sont réelles, le Dr Wasserman chante qu'il agit sur le corps, mais ne peut rien pour l'âme. Et si l'identité et le genre sont des « constructions » sociales et politiques, pour reprendre Judith Butler³, le docteur de Bangkok rappelle la mécanique concrète d'une transformation : passer d'un sexe à l'autre nécessite un protocole et des opérations lourdes. Il énumère et fait rimer « vaginoplastie », « mammoplastie », « rhinoplastie », « chondrolaryngoplastie », dans une séquence à la lumière aveuglante. Au cœur d'un hôpital trop blanc pour être honnête, la caméra fait la ronde autour des visages bandés des patients et ceux rayonnants du personnel. Le mouvement vif d'appareil procure au spectateur une sensation de vertige et de nausée jusqu'à l'un

² « Le privilège masculin est aussi un piège et il trouve sa contrepartie dans la tension et la contention permanentes, parfois poussées jusqu'à l'absurde, qu'impose à chaque homme le devoir d'affirmer en toute circonstance sa virilité. » Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Le Seuil, 1998, p.124.

³ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, La Découverte, 1990.

des seuls plans zénithaux du film. Plan zénithal chargé de résumer la folle quête d'un hôpital, en un tour du monde tout aussi fou. Les couleurs fluorescentes et clignotantes tentent d'atténuer la rudesse d'une expérience de mutation forcément traumatique. Audiard s'empare du célèbre « On ne naît pas femme, on le devient⁴ » pour détourner l'*habitus* social en modélisation physique. Par le biais d'une caméra subjective, Emilia a acquis le pouvoir de voir le monde différemment. « Changer de corps, c'est changer la société » chante celle, jusque-là plongée dans la nuit, qui accède enfin à la lumière, face à un horizon ouvert. Le chant des oiseaux vient souligner la joie d'avoir accompli son fantasme de métamorphose. Mais un manque trouble son bonheur. Il lui faut récupérer ses enfants. Elle devient donc tante Emilia accueillant dans sa prison dorée Jessica, sa veuve (Selena Gomez) et ses deux garçons. Et croyant échapper à la malédiction des hommes dominateurs, elle condamne Jessica une nouvelle fois. Et l'enferme dans un piège, un cercle vicieux de mensonges.

Une fable politique en forme d'impasse

La violence est mise en scène comme un socle de la société mexicaine dans le film. Depuis les photographies d'escarpins maculés de sang de l'épouse « suicidée » du prévenu Mendoza que Rita doit défendre, jusqu'aux couvertures ornées de cadavres des tabloïds racoleurs du kiosque devant lequel elle se fait enlevée, cagoule puis sac en plastique vissés sur la tête. Visages effacés, injures, menaces, coups de pieds, couteaux, doigts coupés transportés dans un sac bleu, imprimé d'un ironique « Gracias por su compra », le Mexique est gangrené par des images aussi brutales que cauchemardesques. Au tribunal, où se joue une « bouffonnerie », la justice apparaît comme un spectacle de la corruption et les riches s'en sortent toujours. Rita (Zoé Saldañas) en est parfaitement consciente. Elle joue le jeu, écrit sa plaidoirie pour la répéter presque en play-back, c'est un autre (un homme) qui chante. Femme de l'ombre, elle écrit pour lui. « J'ai un goût de merde dans la bouche », se plaint-elle après la victoire. La toile de fond d'*Emilia Pérez*, c'est le Mexique des assassinats et des guerres de cartels qui fait des milliers de disparus chaque année. La caméra suit en travelling des pieds, des jambes, elle efface les visages pour déshumaniser les êtres, alors même que les photos des avis de recherche acclament une quête d'humanité dans un pays dévasté. C'est aussi la quête de Manitas/Emilia qui a besoin de changer de peau, de changer de sexe, pour apprendre l'amour et le désir auprès de Epifania (Adriana Paz). Être femme pour Manitas/Emilia c'est se racheter une conscience, dans une enveloppe toute neuve. C'est monter une association pour rendre aux familles la dépouille de leurs êtres chers, refuser la « condamnation » au silence et à l'oubli. Alors même que Manitas, prétendument mort, escamote sa propre dépouille à sa veuve.

Comment en finir avec la violence des pères ? C'est le sujet premier de nombreux films de Jacques Audiard depuis *Regarde les hommes tomber*. Et cette violence patriarcale rattrape Emilia pour la détruire. Peut-on vraiment changer de vie ? Peut-on échapper

⁴ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, Gallimard, 1949, p. 285.

aux atavismes et aux déterminismes ? Emilia finit par reprendre les procédés-même des dominants, rattrapée par la violence endémique de son pays et de son clan. Soudain, même le *musical* ne peut plus rien pour elle. L'alliage du bruit des armes et de la musique, comme la chorégraphie des mitraillettes actionnées, n'annoncent plus un nouveau chant, mais fait place au désert et à la brume avalée avant l'ultime aveu à Jessica. La division du trio féminin se manifeste visuellement par un *split-screen*, un écran divisé, qui morcelle l'image et entérine la rupture définitive du gynécée. Dans un monde fracturé, le chœur des femmes aboutit au même constat d'échec que celui de *La Communauté des femmes* d'Aristophane.



Un espace qui condamne

Tourné en studio dans la région parisienne, à Bry-sur-Marne, parce que le Mexique et ses décors avaient quelque chose de trop réel⁵, le film semble embrasser une géographie planétaire (Mexico, Londres, Tel-Aviv, Bangkok, Lausanne) pour mieux se refermer sur lui-même. Avec un retour à la case départ, et donc à Mexico, terre de feu sanglante où les ossements des disparus, victimes sacrifiées des cartels jonchent les sols. Les espaces sont étroits, confinés, les horizons sont souvent bouchés par des cases, de fausses fenêtres, des vitres de prison ou des écrans de surveillance qui n'offrent que des potentialités virtuelles. Un monde d'écran où les frontières paraissent faciles à franchir par le biais de sociétés-écrans, écrans d'ordinateurs,

⁵ « Nous sommes allés plusieurs fois repérer au Mexique. Mais ça ne collait pas : tous les décors me paraissaient trop réels, trop solides, trop grands, trop petits, trop compliqués... L'intuition initiale portait en elle un opéra, pourquoi ne pas y revenir, retourner à l'ADN du projet et le tourner en studio. » Jacques Audiard, dossier de presse.

écrans de caméra de vidéo-surveillance ; l'inscription des noms de lieux sur le paysage pour délimiter l'espace, l'identifier aussi, témoigne d'une mondialisation multiculturelle factice. De Londres, Bangkok, Tel Aviv ou Lausanne, on ne voit rien, sinon des intérieurs repliés sur eux-mêmes. Les lieux sont allégoriques. L'espace clos dit l'enfermement dans un corps condamné à reproduire une violence ancrée, qu'il a intégré dès sa prime enfance. Manitas est « né pour tuer » et, une fois devenu Emilia, espérant soigner, réparer, acheter de l'espoir, il/elle retombe dans des mécanismes tribaux qui se retournent contre lui. La tragédie de Manitas raconte l'impossibilité d'échapper à la violence d'un pays où toutes les couches de la société reposent sur un pouvoir corrompu. L'argent sale récolté lors du dîner de gala pour laver les péchés ne change pas l'ordre du monde. La place des femmes est encore à conquérir et la violence des hommes à contenir.

Prolongements pédagogiques

Éducation à l'image

Les élèves peuvent être invités à réfléchir sur la séquence centrale du film, de 01 :07 :28 à 01 :10 :03. C'est celle de la chanson « *Para* », qui est la première apportée au film par Camille et Clément Ducol. Elle propose un travelling latéral qui suit des genoux avant de faire défiler les visages des familles de victimes. On pourra interroger : quel est l'intérêt de s'attarder sur ces visages ? Sur la nécessité de leur longue plainte « *Aquí estoy* » ? Pourquoi est-ce si important de leur donner une voix ? *Emilia Pérez* récupère, à la fin de cette séquence, l'effet lumineux du sombrero des *mariachi* qui ouvrait le film avec une constellation de têtes épinglées sur toile, à la manière du cinéma de Busby Berkeley. Quel symbole donner à ces visages-étoiles en quête de corps disparus ? Il serait intéressant d'amener les élèves à questionner aussi l'usage du *musical* pour traiter de sujets aussi graves, comme lorsque Lars von Trier filme une condamnation à mort en chantant dans *Dancer in the Dark* (2000). Le chant apporte de la douceur dans un monde enivré par sa propre violence. Il met à distance le trop-plein de réel et poétise le monde apportant de la grâce face à la pesanteur.

Lettres

Le point de départ d'*Emilia Pérez* est un livre : *Écoute* de Boris Razon (Stock, 2018), fondé sur les écoutes d'un policier en planque dans sa camionnette. Le roman ne développe pas pleinement ses personnages, ni ne mène totalement à bien les histoires enclenchées. Il pourrait donc être intéressant de se pencher sur quelques pages en amenant les élèves à développer certains personnages et récits afin de construire leur propre nouvelle. Voire de relire les pages concernant ce narco trafiquant qui veut devenir une femme, pour saisir l'écart entre le matériau de départ du film et son résultat. Par ailleurs, *Emilia Pérez* résonne fortement avec la fabuleuse fresque 2666 de Roberto Bolaño (Christian Bourgois, 2006) qui joue aussi sur la pluralité des genres littéraires (vaudeville, récit de guerre, roman policier et fantastique) pour explorer un

sanglant fait divers mexicain. Il s'agit des meurtres en série de trois cent femmes violées et mutilées, en 1993, dont les assassins n'ont jamais été retrouvés. Des femmes jetées dans le désert de Sonora à la frontière du Mexique et des États-Unis, des femmes oubliées auxquelles l'auteur restitue une identité.



Références

Lors d'un entretien à la revue *Positif*⁶, Audiard explique les liens très forts qui se tissent entre le genre de la comédie musicale et l'Histoire. Il apprécie ce frottement entre la poésie des chants et des danses et la gravité du contexte historique : la guerre d'Algérie dans *Les Parapluies de Cherbourg*, la montée du nazisme dans *Cabaret* de Bob Fosse, sans oublier la Grande Dépression dans les films de Busby Berkeley. Martin Scorsese dans son *Voyage à travers le cinéma américain* affirme d'ailleurs que « l'essor du genre le plus artificiel se situe au moment le plus difficile de l'histoire américaine. » L'artifice permet un accès autre aux événements cruels. De plus, la première séquence de danse et de chants dans la rue, en plein règlement de comptes de gangs, n'est pas sans évoquer le *West Side Story* de Robert Wise (1961) avec ses affrontements mélodiques et chorégraphiques qui s'achèvent dans un bain de sang. Par ailleurs, *Emilia Pérez* invite à une réflexion féconde sur le genre et la remise en cause du mythe de l'éternel féminin (être femme est-ce revêtir les attributs sociétaux de la femme : manucure, coiffage, rembourrage, corsetage ?) et, dans cette perspective, il serait

⁶ *Positif* n° 761-762, juillet-août 2024.

intéressant de confronter le film d'Audiard à l'œuvre de son homologue ibérique, Pedro Almodóvar, qui n'a cessé de former des chœurs de femmes et d'interroger la sexualité, le travestissement, les changements de sexe de *Talons aiguilles* (1991) à *Tout sur ma mère* (1999) ; mais le monde bariolé et loufoque de l'Espagnol, s'il convoque des motifs similaires, possède des vertus plus solaires. Audiard reste du côté d'un cinéma nocturne, où les couleurs et la joie s'évanouissent bien vite.