

Chanter l'inconfort : mélodies de discorde dans *Emilia Pérez*, la comédie musicale qui agite le Mexique

Claudia TORRES CASTILLO (Rennes)¹

Summary

The French film *Emilia Pérez* by Jacques Audiard has sparked strong controversy in Mexico due to its musical treatment of critical issues such as narcotrafficking, corruption, and violence. Perceived as superficial and exoticizing, the film has drawn criticism for its use of artificial Spanish, stereotyped depictions, and lack of Mexican voices. In response, the trans Mexican artist Camila D. Aurora created *Johanne Sacreblu*, a satirical musical reversing the codes of exotification. This article explores how discomfort becomes a form of political clarity and analyses the ethical limits of intercultural representation through the lens of both productions.

Représenter sans connaître : stéréotypes, altérité et inconfort face à *Emilia Pérez*

Encensée à Cannes, primée aux Oscars, acclamée dans les cercles artistiques européens, *Emilia Pérez*, comédie musicale du réalisateur français Jacques Audiard, a été présentée comme un objet cinématographique audacieux, politiquement engagé et esthétiquement hybride. Toutefois, dans le pays qu'il prétend représenter – le Mexique – l'œuvre a provoqué un vif inconfort, oscillant entre gêne, ironie et indignation. Ce contraste entre reconnaissance internationale et rejet local dépasse les simples divergences de goût : il signale une fracture plus profonde entre les régimes de légitimation artistique globaux et les mémoires collectives spécifiques qu'ils prétendent incarner.

Cette situation peut être éclairée à la lumière des travaux d'Alejandro Moreno (2025) sur l'évolution culturelle du Mexique. Pour lui, les valeurs et les croyances d'une société ne sont jamais figées : elles se transforment dans le temps tout en conservant des continuités profondes. Certaines pratiques s'adaptent, d'autres résistent, et ce mouvement permanent fait coexister des forces de cohésion et des lignes de fracture. Les réactions suscitées par *Emilia Pérez* illustrent précisément cette dynamique : une partie du public salue l'audace esthétique de l'œuvre, tandis qu'une autre éprouve une forme de dépossession symbolique. Dans un

pays traversé par des blessures historiques cumulatives – héritage de la conquête coloniale et de ses hiérarchies raciales et linguistiques, mémoire des violences révolutionnaires, dépendances économiques et culturelles vis-à-vis des puissances étrangères, ainsi que des décennies récentes marquées par la guerre contre le narcotrafic, les disparitions massives et la banalisation de la violence – toute production étrangère qui prétend « parler du Mexique » ne peut être reçue de manière neutre. Elle est inévitablement filtrée par cette mémoire collective, faite de pertes, d'injustices et d'inégalités persistantes, qui façonne les sensibilités et détermine les seuils d'acceptabilité culturelle.

L'analyse qui suit s'appuie sur un corpus hétérogène de textes journalistiques et critiques publiés principalement au Mexique et en Amérique latine (notamment *Excelsior*, *Infobae México*, *ActitudFEM*, *El Economista* et *Letras Libres*), ainsi que sur plusieurs articles issus de la presse internationale (*The New York Times*, *El País*, *Le Monde*, *Reuters*). Ces sources ne constituent pas un « échantillon » statistique, mais un ensemble raisonné de prises de position publiques, sélectionnées en fonction de leur visibilité médiatique, de leur influence dans le débat et de la diversité de leurs angles d'analyse. Il ne s'agit donc pas seulement de critiques issues de spécialistes du cinéma musical : on y trouve également des journalistes culturels généralistes, des chroniqueurs, des essayistes, des commentateurs engagés et des acteurs reconnus du champ médiatique mexicain. Cette pluralité permet d'observer comment *Emilia Pérez* a circulé dans l'espace public : non pas comme un objet réservé aux experts d'un genre artistique précis, mais comme un phénomène de débat social élargi, mobilisant questions d'identité, de mémoire, de légitimité culturelle et de responsabilité esthétique.

Dans ce cadre, mon objectif n'est pas de trancher la validité esthétique intrinsèque du film, mais de comprendre comment s'articulent – dans la réception – les registres du malaise, de la dissonance culturelle et de la controverse morale. Les citations et analyses mobilisées sont paraphrasées, contextualisées et, chaque fois que possible, replacées dans l'argumentation plus vaste de leurs auteurs, afin d'éviter toute déformation polémique.

Les réactions critiques relayées par la presse mexicaine et internationale ont largement mis en évidence la dissonance entre l'ambition de réalisme social revendiquée par *Emilia Pérez* et les outils esthétiques et linguistiques qu'elle mobilise. Plusieurs médias – parmi lesquels *Excelsior*, *ActitudFEM* et *Infobae México* – soulignent le caractère artificiel de la diction et des dialogues, perçus comme issus d'un espagnol standardisé, éloigné des usages mexicains. *Excelsior* rappelle en particulier les propos de l'acteur *mexicano-estadounidense* Eugenio Derbez, qui, dans un entretien avec Gaby Meza, relève combien les dialogues paraissent étranges pour le public mexicain et mentionne l'accent de Selena Gomez, qui, malgré ses origines mexicaines, ne maîtrise pas pleinement l'espagnol. D'autres analyses – notamment publiées par *El País* et *El Economista* – insistent sur le recours à un « accent neutre » et à un casting majoritairement étranger comme facteurs accentuant la distance entre la fiction et la réalité culturelle représentée. À cela s'ajoute la critique d'*ActitudFEM*, qui rappelle la charge symbolique extrême de la question des personnes disparues au Mexique – plus de 127 000 selon les estimations officielles récentes – et questionne la légèreté perçue du traitement de ce thème dans un registre de comédie musicale.

Ces analyses convergent vers un même constat : la superficialité ressentie dans l'incarnation linguistique et symbolique du Mexique, qui apparaît dès lors moins comme un espace vécu de l'intérieur que comme un territoire stylisé pour l'exportation. Toutefois, certaines voix mexicaines nuancent ce tableau et invitent à une lecture plus ouverte de l'œuvre. Dans *Letras Libres*, le critique José Homero souligne que la polémique autour du film a pris des proportions presque théâtrales, où se croisent positions idéologiques, sensibilités politiques et attentes esthétiques hétérogènes : accent de Gomez, absence d'acteurs *mexicanos* en premiers rôles, traitement des disparitions, représentation du narcotrafic, approche de la transition de genre, etc. Pour lui, l'indignation collective ressemble à une « tempête parfaite » (Homero 2025), alimentée par des griefs multiples et parfois prévisibles, plus que par une analyse esthétique rigoureuse.

À la suite des analyses sévères déjà exposées, il est important de souligner que d'autres voix mexicaines invitent à nuancer la condamnation rapide du film. C'est le cas d'Ivabelle Arroyo, dans *Letras Libres*. Tout en reconnaissant que de nombreuses critiques reprochent à *Emilia Pérez* son manque supposé de respect envers le Mexique – absence d'actrices *mexicanas* dans les rôles principaux, exotisation de la violence, banalisation des disparitions, méconnaissance des réalités sociales et de la communauté trans – Arroyo propose un déplacement du débat. Pour elle, deux dimensions méritent surtout d'être examinées : la question de l'autorité morale et symbolique (qui peut raconter quoi ?) et celle du respect attendu envers les souffrances collectives. Mais – rappelle-t-elle – il s'agit ici d'art et non de politiques publiques : la fiction créative n'obéit pas aux mêmes obligations que l'action institutionnelle. Dès lors, les interrogations sont nombreuses : un artiste doit-il nécessairement appartenir au collectif dont il parle ? peut-il tirer profit d'une œuvre qui dérange ? les publics peuvent-ils légitimement boycotter ?

Arroyo affirme sa préférence pour la liberté d'expression, tout en soulignant que les réponses sont complexes et rarement binaires. À ses yeux, *Emilia Pérez* est avant tout une œuvre provocatrice : elle bouscule, choque parfois, mais ouvre également un espace fertile de discussion sur des thèmes universels – transformation personnelle, ambivalence morale, philanthropie intéressée, intimité, consommation globale – ainsi que sur le potentiel esthétique de la comédie musicale comme langage narratif. Autrement dit, si l'on cherche un documentaire sobre et rigoureux, ce film n'est pas le bon format ; mais si l'on accepte une œuvre de fiction volontairement excessive, stylisée et invitant à la discussion, elle peut susciter des échanges critiques stimulants.

Ces nuances n'effacent cependant pas le malaise dominant chez de nombreuses voix critiques, qui reprochent au film non un manque de réalisme, mais un manque d'écoute profonde. Il ne s'agit même pas de ce Mexique imaginé que l'on pourrait retrouver, avec toutes ses ambivalences, dans les récits de Carlos Fuentes ou d'Octavio Paz, ni dans la fascination amérindienne de Jean-Marie Le Clézio. Ces auteurs, malgré les critiques que leurs visions ont pu susciter, cherchaient à explorer les contradictions internes d'un pays en tension entre modernité et mythe, mémoire coloniale et réinvention identitaire. Le Mexique de Jacques Audiard, en revanche, apparaît souvent comme purement décoratif : un théâtre

d'exotisme globalisé, une scène de violence stylisée, offerte au regard occidental comme un opéra tragique, mais vidée de toute chair vécue.

Ce décalage engage une réflexion urgente sur les mécanismes par lesquels certaines œuvres culturelles occidentales s'autorisent à parler au nom d'identités autres, sans dialogue, sans écoute, et parfois même sans connaissance. Comme le rappelle Dervin (2017), l'inter-culturel ne se réduit pas à la juxtaposition de référents culturels reconnaissables : il implique une confrontation réflexive avec ses propres biais, ses cadres de référence implicites, ses stéréotypes appris. Lorsque cette démarche est absente – comme c'est le cas ici pour une partie des critiques – ce n'est pas de représentation qu'il s'agit, mais d'appropriation.

Cadre théorique

Stéréotypes et hiérarchies imaginaires

Dans toute tentative de représentation culturelle, la construction de stéréotypes nationaux constitue un passage obligé – parfois inconscient, souvent idéologique. Selon Gülich (1997), les stéréotypes culturels servent de raccourcis cognitifs pour appréhender la complexité de l'Autre. Cette idée rejoint celle d'Amossy et Herschberg-Pierrot (1997), pour qui les stéréotypes, bien qu'ils schématisent et figent l'image de l'Autre, jouent un rôle cognitif fondamental : « [C]es démarches sont indispensables à la cognition, même si elles entraînent une simplification et une généralisation excessives. » (Amossy/Herschberg-Pierrot 1997, 28) Le stéréotype fonctionne ainsi comme un outil de classement mental, qui permet d'ordonner la diversité mais au prix de l'appauvrir. Il est d'ailleurs crucial de ne pas confondre stéréotype et préjugé. Le premier renvoie à une représentation mentale collective et partagée (composante cognitive), tandis que le second désigne une attitude affective envers un individu ou un groupe (composante émotionnelle) ou une conduite discriminatoire (composante comportementale) (Amossy/Herschberg-Pierrot 1997).

Dans le cas des représentations filmiques, l'image du Mexicain « typique » renvoie moins à une parole située qu'à un corps lisible : peau sombre, regard tragique, environnement de poussière, de violence ou de foi mystique – autant de traits qui, selon Bonfiglio (2013), relèvent d'une logique d'assignation ethnique construite pour l'œil étranger. Dans *Emilia Pérez*, cet exotisme mexicain est reconfiguré par une mise en scène baroque et musicale qui, sous couvert d'inclusion, recycle une galerie de clichés visuels et narratifs : violence extrême, corruption systémique, narcotrafiquant en quête de rédemption, mères pleureuses, femmes invisibles.

Cette dynamique peut être comprise à la lumière des travaux de David Hesmondhalgh sur les industries culturelles. Dans *The Cultural Industries*, il montre comment la production médiatique inscrite dans des marchés globaux tend à privilégier des formes narratives et esthétiques immédiatement reconnaissables, afin de garantir leur circulation et leur consommation à large échelle. Les stéréotypes culturels ne sont donc pas de simples maladroites : ils fonctionnent comme des mécanismes de lisibilité qui rendent les œuvres accessibles à

des publics éloignés, au prix d'une simplification des réalités sociales et d'une reconduction des hiérarchies symboliques existantes. Dans ce contexte, toute subjectivité étrangère peut aisément s'ériger en porte-voix légitime d'une réalité qui ne lui appartient pas, au nom d'une universalité supposée de la fiction. Et c'est précisément ce mécanisme qui nourrit, chez de nombreux spectateurs mexicains, un sentiment d'inconfort culturel : voir leur pays transformé en fable spectaculaire, émotive et immédiatement exportable, à travers le prisme d'un imaginaire façonné de l'extérieur.

L'analyse de Boyer (2008) sur la dynamique médiatique des stéréotypes culturels permet de comprendre pourquoi certaines représentations circulent sans résistance dans l'espace globalisé : elles reconduisent, souvent sans conscience critique, des rapports de pouvoir historiquement ancrés. Comme le souligne l'auteur, le stéréotype médiatique « assure une fonction de reconnaissance rapide du référent culturel » et tend à « naturaliser des rapports sociaux ou des asymétries historiques » (Boyer 2008, 8). En devenant emblème puis mythe, il « congèle la représentation » et la fait circuler comme une évidence partagée, même lorsqu'elle est fondée sur une simplification ou une essentialisation (Boyer 2008, 10). Ainsi, les représentations de l'altérité portées par les industries culturelles globales ne sont pas neutres : elles s'inscrivent dans une économie symbolique de la visibilité où certaines voix sont amplifiées et d'autres effacées.

Mais les stéréotypes ne sont pas seulement nationaux ; ils s'impriment aussi sur les individus. Torres Castillo (2020), à partir d'une recherche sur la figure du locuteur natif dans l'enseignement du FLE, montre comment certaines images collectives – accent « pur », fluidité « naturelle », apparence valorisée – façonnent la perception des compétences et des appartenances. Ce même processus de stéréotypisation touche les figures mexicaines à l'écran : elles ne sont reconnues que dans la mesure où elles s'insèrent dans les paramètres de lisibilité dictés par un regard occidental.

Ces représentations ne naissent pas de nulle part. Elles sont fabriquées, recyclées et diffusées par les industries culturelles globales, qui répondent à des logiques commerciales et symboliques. Comme le souligne Moreno Cabrera (2016), la domination linguistique et culturelle passe aussi par la construction de récits hégémoniques où certaines cultures sont vues comme plus « universelles », donc plus aptes à parler pour les autres. Le cas d'*Emilia Pérez* illustre cette asymétrie : une voix française, célébrée comme progressiste, prétend restituer les douleurs mexicaines – sans que les voix concernées aient été véritablement consultées, écoutées ou reconnues.

Le cinéaste et ses déclarations : un regard condescendant ?

Cette dissymétrie symbolique apparaît également dans les prises de parole publiques du réalisateur, où la hiérarchisation implicite des langues se traduit par une hiérarchisation des mondes sociaux. Le glissement, du stéréotype au fantasme de substitution, s'inscrit dans ce que l'on peut qualifier de logique post-exotique : un régime de représentation où l'Autre

n'est plus seulement décrit à distance, mais absorbé comme identité narrative disponible. Il ne s'agit plus simplement de représenter une altérité culturelle, mais de parler à sa place – en se constituant en porte-parole légitime d'une expérience historique et linguistique qui ne nous appartient pas.

C'est dans ce cadre qu'il faut replacer certaines déclarations publiques de Jacques Audiard, notamment lorsqu'il affirme que l'espagnol serait la langue de « pays émergents », de pauvres et de migrants. Loin d'être anodines, ces paroles reconduisent une hiérarchie tacite entre les langues – et, par extension, entre les mondes sociaux qu'elles incarnent. Le français demeure du côté du prestige et de la centralité symbolique ; l'espagnol est assigné à la périphérie. Pour beaucoup de spectateurs mexicains, cette vision hiérarchisée ne constitue pas un simple dérapage discursif : elle éclaire la position de surplomb depuis laquelle le film raconte le Mexique. La gêne ressentie ne tient donc pas seulement à ce qui est représenté, mais au fait que ce récit se construit depuis une langue et un regard perçus comme dominants – et mondialement consacrés.

La hiérarchisation symbolique se reflète d'ailleurs dans la mise en scène du film – à travers ses choix esthétiques, son casting et la diction même des dialogues – et éclaire ce que j'appelle ici un malaise sociolinguistique. Par ce terme, je désigne la tension ressentie lorsqu'une langue n'est plus reconnue comme un espace pluriel de vie et de culture, mais réduite à un marqueur social déprécié. En tant que sociolinguiste, j'y lis non seulement une représentation inégalitaire des langues, mais aussi une position de surplomb : si l'espagnol est indexé sur la marginalité, celles et ceux qui le parlent sont, symboliquement, regardés d'en haut. La fracture au cœur du débat ne tient donc pas uniquement à ce qui est représenté, mais à qui parle pour qui – et depuis quelle position symbolique. Le succès international du film renforce encore cette dissymétrie : il confère une légitimité globale à un regard extérieur que beaucoup, au Mexique, perçoivent comme distant, voire condescendant, à l'égard de leur mémoire vécue. Et c'est précisément ce déplacement – de la langue aux personnes – qui a constitué l'un des foyers les plus sensibles de la réception d'*Emilia Pérez* au Mexique. Lorsque ce discours se combine à la reconnaissance internationale du film, il donne le sentiment que cette hiérarchie – où une langue « du centre » raconte et juge une langue « des marges » – se trouve, sinon validée, du moins amplifiée.

Alors qu'en France, *Emilia Pérez* a été accueillie avec ferveur – ovationnée debout lors de sa première mondiale à Cannes le 18 mai 2024, puis couronnée dans les grands circuits internationaux (Golden Globes, BAFTA, César, Oscars) – cette consécration a produit un effet paradoxal au Mexique. Plus le film était célébré à l'étranger, plus il semblait s'éloigner des voix qu'il prétendait représenter. Présentée comme une œuvre audacieuse, féministe et queer, la production a été perçue par une partie du public mexicain non comme un geste d'inclusion, mais comme une confiscation symbolique : le Mexique y apparaît parlé depuis l'extérieur, sans véritable prise en compte de son tissu social, linguistique et mémoriel.

Le film ne se limite alors pas à convoquer des clichés visuels : il reproduit des rapports de domination linguistique qui s'ajoutent à la fiction, et c'est cette stratification des regards – esthétique, sociale et géopolitique – qui alimente la gêne profonde exprimée par nombre de

spectateurs mexicains. Cette inquiétude est particulièrement sensible dans un pays confronté à une crise humanitaire réelle de disparition de personnes, dont la visibilité sociale reste une blessure ouverte : entre le 6 novembre 2024 et le 21 mars 2025, le nombre officiel de personnes disparues est passé de 117 524 à 125 232, soit 7 708 cas supplémentaires en seulement quelques mois, et ces chiffres continuent d'augmenter quotidiennement, témoignant d'une situation persistante et non résolue (*Infobae México*, 22 mars 2025). Dans ce contexte, présenter ces thèmes dans un registre musical et superficiel peut être perçu comme une forme d'ignorance des pertes vécues par des milliers de familles, notamment celles des proches disparus, pour lesquelles voir le Mexique réduit à un spectacle revient à chanter – littéralement – sur le dos des morts. Cette réaction n'exprime donc pas une simple insatisfaction esthétique, mais une réponse affective et morale face à la manière dont les douleurs sociales sont transformées en objets de consommation culturelle.

La question se complexifie encore si l'on considère le traitement réservé aux *narcocorridos*. Dans *Emilia Pérez*, ils apparaissent comme un effet de style, une couleur locale destinée à divertir un public global. Or, dans le Mexique réel, les *narcocorridos* remplissent des fonctions sociales profondes : ils nomment ce que l'État tait, ils racontent des deuils collectifs, ils incarnent la mémoire de quartiers entiers et les fractures de la nation. Il s'agit de récits musicaux nés au sein même des communautés concernées, portés par des voix qui chantent avec connaissance de cause. Leur réduction à une simple bande-son stylisée efface en partie cette charge affective et politique, et le film échoue ainsi à rendre justice aux dimensions incarnées de la violence en les transformant en opérette tragique destinée à un public global.

Par ailleurs, l'actrice et productrice mexicaine Salma Hayek constitue un contrepoint important dans ce débat. Dans de nombreux entretiens, elle a souligné que la représentation du Mexique à l'étranger peut – et doit – se faire avec nuance, profondeur et dignité, en évitant les simplifications spectaculaires qui réduisent les Mexicains à une série de stéréotypes. Son positionnement rappelle que l'existence d'un regard international sur le pays n'implique pas nécessairement la reproduction d'images dégradantes ; il invite plutôt à une responsabilité esthétique et éthique dans la manière de raconter. Cette perspective, comme l'explique Ivabelle Arroyo dans *Letras Libres*, met en lumière l'écart entre une représentation respectueuse et dialogique et ce que nombre de voix critiques ont décrit comme une confiscation symbolique. Dans ce cadre, la mise en musique de la violence ne relève pas seulement d'un choix esthétique : elle soulève une question éthique fondamentale sur la mémoire, la dignité et le droit de dire.

Lecture critique d'*Emilia Pérez*

Casting international et « accent neutre » : une dissonance linguistique

Un élément supplémentaire a nourri la dissonance dans la réception mexicaine : le casting international d'*Emilia Pérez*. Alors même que le film prétend représenter une réalité mexi-

caine marquée par la violence narco et les dilemmes de genre, ses protagonistes principales sont, pour la plupart, étrangères : l'Espagnole Karla Sofía Gascón dans le rôle principal, Adriana Paz – mexicaine mais reléguée au second plan – ainsi que Selena Gomez, dont la maîtrise approximative de l'espagnol a rapidement été remarquée par les spectateurs. Ce décalage linguistique a rendu certains dialogues artificiels, voire mécaniques, déconnectés des rythmes authentiques de la parole mexicaine.

À cela s'ajoute l'usage d'un « accent neutre » – un espagnol standardisé, sans ancrage géographique clair – fréquemment employé dans des productions destinées à un public hispanophone global. Loin d'effacer les frontières, cet accent lisse et désincarné a été perçu comme un filtre supplémentaire qui éloigne le film des réalités langagières et affectives du Mexique. Ce choix, combiné à l'origine étrangère d'une partie du casting, renforce la sensation d'artificialité et accentue le décalage entre la forme du film et la réalité qu'il prétend représenter.

Dans la presse mexicaine et internationale, plusieurs critiques ont souligné cet écart. Ernesto Diezmartínez, dans *Letras Libres*, décrit *Emilia Pérez* comme une œuvre « exotiste et torpide » qui exploite des éléments narratifs et stylistiques sans réelle compréhension du contexte mexicain, y compris dans sa manière de représenter la langue et les accents. D'autres médias, tels qu'*El País* et *El Economista*, relèvent également l'usage d'un accent « neutre » et d'un casting majoritairement étranger comme facteurs amplifiant la distance linguistique. *CNN en Español* et *Vistazo* observent pour leur part que la diction standardisée produit un effet de distanciation, comme si le Mexique avait été remodelé pour devenir facilement lisible par un public extérieur. Toutes ces remarques convergent vers une même idée : l'incohérence entre l'ambition affichée de réalisme social et les outils symboliques mobilisés pour représenter ce réel.

Une mémoire musicale effacée : quand chanter le Mexique revient à le faire taire

Le plus grand paradoxe d'*Emilia Pérez* réside peut-être dans son usage de la musique. Le film s'annonce comme une comédie musicale engagée, féministe et émancipatrice, mais il oublie que « chanter le Mexique » exige un ancrage culturel réel, une mémoire musicale incarnée, une langue habitée. Or, les chansons du film ont été écrites par un compositeur étranger et interprétées par des actrices qui, pour la plupart, ne partagent ni la langue ni les inflexions culturelles du pays représenté. La musique devient alors décorative, illustrative, détachée de tout lien affectif réel avec le territoire qu'elle prétend évoquer.

Cette dissonance est d'autant plus sensible que les musiques populaires mexicaines – des boléros aux *huapangos*, des *sones* aux *rancheras* – constituent une mémoire collective puissante. Même les *narcocorridos*, souvent diabolisés à l'étranger, remplissent au Mexique une fonction sociale complexe : ils narrent des réalités locales, tissent des récits de survie, de pouvoir et de deuil. En effaçant cette complexité au profit de chansons stylisées et déconnectées, le film produit un effet de survol : il chante « sur » le Mexique, mais pas « depuis » lui.

Dans ce paysage, il convient de rappeler que la musique en espagnol ne relève pas d'une périphérie culturelle, mais d'un espace de mémoire collective vivante. Pensons à Luis Miguel, icône absolue de la chanson latino-américaine, dont la trajectoire artistique s'est construite presque exclusivement en espagnol – sans jamais ressentir la nécessité d'adopter une autre langue pour conquérir le marché mondial. Sa tournée 2023-2024 a généré 367,4 millions de dollars et réuni 2,8 millions de spectateurs à travers 160 concerts sur quatre continents, le plaçant dans le Top 5 mondial des tournées selon le classement de *Billboard 2024* et faisant de lui l'unique artiste hispanophone à atteindre ce niveau de reconnaissance internationale.

À une autre échelle esthétique, Natalia Lafourcade a également construit une œuvre profondément enracinée dans la tradition musicale mexicaine. En 2023, elle a reçu un Grammy Award pour un album entièrement en espagnol ; puis, en 2025, elle a de nouveau été récompensée aux Latin Grammy Awards, confirmant la place centrale qu'occupe aujourd'hui sa voix dans la scène musicale en espagnol. Ses projets – tels que *Musas* ou *Un canto por México* – reposent sur un dialogue conscient avec des répertoires vernaculaires et sont souvent décrits, dans la critique, comme une manière de faire circuler une mémoire musicale intergénérationnelle, où la chanson devient un lieu de transmission culturelle plutôt qu'un simple produit commercial.

Ces deux figures – très différentes mais tout aussi emblématiques – montrent que la langue espagnole n'est ni marginale ni subalterne : elle constitue un espace de création légitime à l'échelle mondiale, porteur d'une mémoire collective et d'une esthétique propre. Leur succès démontre que la musique en espagnol – interprétée sans traduction, sans filtre folklorisant, sans besoin d'intermédiaires – peut séduire, émouvoir et briller au plus haut niveau de reconnaissance internationale. Ignorer ces trajectoires – et confier la représentation du Mexique à des interprètes majoritairement étrangères – revient à affirmer implicitement que les Mexicains ne seraient pas les meilleurs porte-voix de leur propre histoire. C'est là que s'exprime la véritable condescendance.

Le fait de confier les rôles principaux à une actrice nord-américaine et à une actrice espagnole ne relève d'ailleurs pas du hasard. Ce choix artistique installe, de manière presque programmatique, une hiérarchie implicite : les voix locales restent périphériques, tandis que l'autorité narrative demeure entre les mains d'interprètes venues d'ailleurs. Une telle décision traduit moins une logique d'ouverture qu'une posture profondément condescendante et stéréotypée, où l'Amérique latine apparaît comme décor plutôt que comme sujet. Ce regard passe à côté d'une réalité essentielle : ni l'Espagne ni l'Amérique latine ne sont périphériques dans la cartographie culturelle contemporaine. Elles constituent au contraire un espace créatif majeur, dont la langue – portée par des artistes, écrivains, cinéastes et musiciens reconnus mondialement – incarne une mémoire collective et une esthétique pleinement légitime. Ignorer cette vitalité culturelle revient non seulement à sous-estimer la dignité propre de ces voix, mais aussi à renforcer, sous couvert d'esthétique, des rapports de domination symbolique entre « centre » et « périphérie ».

Face à cela, *Emilia Pérez*, comédie musicale écrite en espagnol approximatif par des non-hispanophones, apparaît moins comme un geste réparateur que comme une reproduc-

tion d'inégalités symboliques. Le film a même reçu l'Oscar 2025 de la Meilleure chanson originale pour « El mal », un morceau écrit en espagnol mais composé par des auteurs français – Clément Ducol, Camille et Jacques Audiard – et interprété par Zoe Saldana et Karla Sofía Gascón. Lors de la remise du prix, les auteurs ont célébré leur victoire en chantant en espagnol avec un accent étranger, geste perçu par de nombreux spectateurs mexicains comme une forme de dépossession culturelle.

| | |
|---|---|
| El mal | ¿Quién votó por él, la gente o el cártel? |
| Miren al químico, químico | Ah, que compró, ay, sí, uno a uno los votos de los campesinos |
| Que lo nombraron ministro de algo | Paga, págale al cártel, bombón |
| El químico | Ya están sentados en tu pinche trono |
| Él hace poco mandó a matar a su socio y familia | |
| A chingar | Habla, esta gente habla |
| ¿Y qué hicieron con esos cadáveres? | Pero ahora lo van a pagar, a pagar, a pagar |
| Á-á-á-ácido | Habla, esta gente habla |
| Miren al juez santos | Pero ahora lo van a pagar, lo van a pagar |
| Mírenlo, no le importa nada | Pero gracias a Dios |
| Solo los niños | Tengo a mi lado a una mujer excepcional |
| Los narcos los matan a tiros | A Rita Mora Castro |
| Los llevan afuera de todos sus pueblos natales | Ella es la inteligencia andando |
| A cambio de eso, santos reduce los juicios a falta de pruebas | La inteligencia andando |
| | Miren al cojo |
| | No eres cojo de nacimiento |
| | En tu próximo puto retraso de pago |
| | Acabarás en la silla de ruedas |
| | Lo sabe bien el que perdió su mano |
| | Sé muy puntual si eres corrupto |
| | Miren al querido Gabriel Mendoza |
| | Va con su nueva mujer, su nueva esposa |
| | Muy joven, muy rubia, rubia |
| | Habla, esta gente habla |
| | Pero ahora lo van a pagar, a pagar, a pagar |
| | Habla, esta gente habla |
| | Pero ahora lo van a pagar, lo van a pagar |
| Ustedes me sacan ventaja | |
| Todo el mundo los conoce | |
| A mí nadie o solo un poco | |
| Soy Emilia Pérez | |
| Una mujer mexicana | |
| Una mujer como las demás | |
| Miren al secretario de educación dizque pública | |
| Especialista en las empresas fantasmas | |
| Hoy sus contratos, si sí, son reales | |
| Pero las dizque escuelas no se construyen | |
| Ahora, cuéntanos, chucho | |
| ¿De dónde sacaste tu jet, tu alberca, tu hotel? | |
| Miren al gober, gobernador | |
| | Perder a un ser amado es una tragedia |
| | Perder sus restos es una condena |
| | Es una condena |
| | Es una condena |

La chanson adopte un ton dénonciateur, presque pamphlétaire, en énumérant les figures de la corruption mexicaine : politiciens, juges, ministres, gouverneurs, tous décrits avec un langage cru et imagé. Le choix de termes comme « a chingar », « pinche trono » ou « cadavres dissous dans l'acide » suggère une volonté d'imiter l'esthétique du *narcocorrido* – ce sous-genre musical mexicain qui met en scène la violence avec un réalisme brut. Mais « El mal » échoue à en restituer l'oralité, la métrique, le rythme ou l'ancrage populaire : ses rimes sont forcées, sa scansion irrégulière, et l'accent étranger des interprètes affaiblit la tension dramatique. Ce qui devait être un chant de résistance populaire se transforme en décor globalisé de dénonciation, pensé pour être applaudi de l'extérieur. Il ne s'agit pas ici d'un cri qui émerge d'une communauté en deuil, mais d'une chorégraphie du mal scénarisée pour le spectacle.

Cette perception est également visible dans la réception en ligne. Sous le clip officiel de « El mal » publié sur YouTube – qui rassemble des centaines de milliers de vues et plusieurs milliers de commentaires – de nombreux internautes expriment un mélange d'ironie et de consternation. Certains suggèrent, par exemple, qu'« une chanson écrite avec un traducteur automatique » pourrait désormais remporter l'Oscar, tandis que d'autres déclarent l'avoir choisie comme sonnerie de réveil afin de se lever avant qu'elle ne commence. Ces réactions ne constituent pas une enquête sociologique au sens strict, mais elles offrent un indicateur révélateur : pour une partie du public, la dénonciation de la corruption et de la violence au Mexique apparaît moins comme une mémoire vécue que comme une caricature spectaculaire destinée à un regard extérieur. Autrement dit, la tragédie collective se voit transformée en divertissement exportable – et c'est précisément cette fracture entre douleur réelle et mise en scène esthétique qui nourrit à la fois la dérision et la gêne.

La deuxième chanson notable du film, « Mi camino » interprétée par Selena Gomez – seule pièce entièrement en espagnol chantée par une star américaine –, propose un hymne d'auto-acceptation féminine.

Mi camino

Si me caigo en la barranca, es mi barranca
Si me doblo de dolor, es mi dolor
Si me mando al séptimo cielo, es mi cielo
Si me equivoco de camino, igual

Cuando salgo mucho de fiesta
Cuando me porto como una perra
Cuando soy la señora perfecta
Cuando digo sí para decir no
Quiero, quiero

Quiero quererme a mí misma
¿Qué decir, mi vida?
¿Qué decir? Lo que siento
Quiero quererme a mí misma

Quererme así, toda
Quererme así como soy

Quiero amar a la niña que no me dejaron ser
Quiero amar a la abuela en la que a lo mejor me voy a volver
Quiero amarme cada día, cada hora, cada segundo
Soy, eso me basta
Eso es ser una mujer, ¿no?
Quiero amarme como quiero que me amen (amen)

Quiero quererme a mí misma
¿Qué decir, mi vida?
¿Qué decir? Lo que siento
Quiero quererme a mí misma

Quererme así, toda
Quererme así como soy

Si me caigo en la barranca, es mi barranca
Si me doblo de dolor, es mi dolor
Si me mando al séptimo cielo, es mi cielo
Si me equivoco de camino, igual
Es mi camino

Quiero quererme a mí misma
¿Qué decir, mi vida?
¿Qué decir? Lo que siento (Es mi camino)
(Es mi camino)
Quiero quererme a mí misma (Mi camino)
Quererme así toda (Es mi camino)
Quererme así como soy (Mi camino)

Cuando salgo mucho de fiesta
Cuando me porto como una perra

Les paroles évoquent la chute, la douleur, la reconstruction de soi et la réconciliation intérieure : le texte semble vouloir formuler un mantra d'émancipation personnelle. Pourtant, cette tentative est fragilisée par l'interprétation même. La diction hésitante, la scansion parfois mécanique et une prononciation marquée par un accent étranger – où certaines consonnes roulées rappellent davantage le français que l'espagnol mexicain – brisent l'intimité du message et introduisent une distance involontaire. Ce qui aurait pu être un chant incarné d'une femme mexicaine devient ainsi une déclaration performative portée par une voix extérieure qui ne partage ni la langue, ni le territoire, ni la mémoire culturelle dont la chanson prétend émerger. Le message « s'aimer telle que l'on est » se heurte alors à une contradiction profonde : il est formulé au nom d'une communauté par quelqu'un qui lui demeure linguistiquement extérieur, et ce décalage affaiblit sa portée symbolique.

À ce stade, il n'est sans doute plus nécessaire d'insister sur la question du genre musical ou sur l'adéquation des choix esthétiques du film : ce qui s'exprime avant tout dans la réception mexicaine, c'est un sentiment de dépossession symbolique. Le Mexique apparaît comme un décor narratif disponible – réduit à ses tropes familiers : narcotrafic, corruption, violence spectaculaire – tandis que la parole est confiée à des voix extérieures. C'est précisément cette saturation de clichés qui a suscité, en retour, une réponse créative singulière : le projet *Johanne Sacreblu*. Là où *Emilia Pérez* projette un imaginaire exotisant sur le Mexique, *Johanne Sacreblu* renverse le miroir en composant, avec humour et ironie, une véritable ode aux stéréotypes français. La caricature change simplement de direction : ce ne sont plus les Mexicains qui sont observés de l'extérieur, mais les Français qui deviennent objet de cliché. Cette production peut ainsi se lire comme une forme de protestation symbolique – une manière de dire que, si le Mexique peut être réduit à une série d'images simplifiées pour divertir le monde, alors la France aussi. Derrière le jeu satirique, c'est bien un inconfort profond qui s'exprime : celui d'un pays qui refuse d'être raconté par d'autres à travers les filtres les plus convenus de l'exotisme contemporain.

Johanne Sacreblu : une satire comme reconquête symbolique

Face à l'esthétisation de la douleur mexicaine dans *Emilia Pérez*, *Johanne Sacreblu* adopte le même registre esthétique – celui de la comédie musicale – mais en inverse radicalement les coordonnées. Cette fois, les stéréotypes ne visent pas un pays du Sud global, mais les figures caricaturales du Français : noms outranciers en *-eau*, intonations nasillardes, omniprésence du vin, du fromage et de la baguette, romanesque de carte postale dans des cafés saturés de clichés visuels. Le clip diffusé sur YouTube met en scène cet univers stéréotypé avec un soin volontairement excessif, comme si l'on condensait en quelques minutes tout l'imaginaire stéréotypé que l'on projette habituellement sur la France.

Cette exagération n'a pourtant rien d'une moquerie gratuite. Elle crée un espace de réciprocité critique : en montrant aux spectateurs français ce que cela fait d'être réduit à un folklore consommable, la satire rend perceptible la violence symbolique que produit toute représentation exotisante lorsqu'elle n'est exercée que dans un seul sens. Ce qui, dans *Emilia Pérez*, pouvait rester implicite – la stylisation d'un pays vu de l'extérieur – devient ici matière première : le théâtre musical n'est plus célébration, mais retournement. L'absurde devient alors une stratégie de dignité.

Dans cette perspective, *Johanne Sacreblu* n'est pas seulement une parodie. C'est une forme d'autodéfense artistique, un geste de réparation symbolique qui rend à la culture mexicanisée sa capacité de répondre, de se moquer à son tour, de reprendre la main sur son image. La satire ne nie pas la complexité des identités françaises ; elle montre simplement ce qui se produit lorsque l'on substitue à cette complexité un kit d'accessoires stéréotypés – exactement ce que tant de productions internationales infligent depuis des décennies au Mexique et à l'Amérique latine. Autrement dit, *Johanne Sacreblu* transforme l'inconfort mexicain en création, et le sentiment de dépossession en acte de souveraineté narrative.

Ce débat ne relève plus seulement de la critique esthétique : il engage une éthique de la représentation interculturelle. Comme le souligne Dervin (2017), toute communication interculturelle est située, traversée par des rapports de pouvoir et par des hiérarchies symboliques – elle n'est jamais neutre. Représenter une culture, en particulier lorsqu'il s'agit de groupes historiquement marginalisés, ne consiste donc pas à « traduire » un réel, mais à négocier du sens dans un espace asymétrique, où certaines voix disposent d'une légitimité culturelle plus grande que d'autres. Dès lors, la question n'est pas seulement ce qui est représenté, mais qui parle, d'où, avec quels imaginaires et pour quel public. C'est ce décalage que la réception mexicaine d'*Emilia Pérez* rend visible : lorsque les voix locales sont maintenues à la périphérie, la représentation glisse vers ce que Dervin (2017) nomme un interculturel vitrine, esthétisé et dépolitisé, proche de l'extractivisme symbolique.

En retournant les codes de la comédie musicale et en exagérant à l'extrême les stéréotypes français, *Johanne Sacreblu* crée donc un espace de réciprocité symbolique : elle montre, par effet miroir, la violence implicite qu'exerce toute représentation exotisante lorsqu'elle ne laisse aucune place à l'expérience vécue. La satire de Camila D. Aurora devient alors un acte d'agentivité culturelle – une manière pour des artistes mexicains de reprendre la main sur

leur image, de refuser la passivité assignée au « représenté » et de réintroduire une complexité que l'imaginaire dominant tend à effacer.

Ce déplacement – de l'objet représenté au sujet parlant – prépare la réflexion finale : si l'on veut éviter que la culture devienne une simple vitrine globale, il est nécessaire de (ré) intégrer les voix locales dans la fabrique du sens, non comme décor, mais comme co-auteurs légitimes des récits qui les concernent.

Vers une éthique de la représentation interculturelle

Ainsi, *Emilia Pérez* se situe à la croisée de deux pôles : un projet de réinvention esthétique porté par une intention louable de représenter la transition de genre et la lutte contre les stéréotypes, mais enraciné dans une logique de production déconnectée de la réalité socio-politique mexicaine. Le regard du réalisateur trahit à la fois un mépris glottophobe (en privilégiant des formes linguistiques approximatives) et une déconnexion géopolitique majeure : le Mexique y est un lieu abstrait, générique, sans voix propre. C'est à ce niveau que l'on peut parler d'extractivisme symbolique, entendu comme un processus par lequel une œuvre culturelle puise dans l'imaginaire, les récits, les langues et parfois même les traumatismes d'une communauté pour produire de la valeur – artistique, économique ou symbolique – tout en maintenant cette communauté à la marge de la production de sens. Autrement dit, on exploite ses signes, mais pas ses voix. À l'inverse, des créations comme *Johanne Sacreblu* proposent une forme de contre-récit satirique qui refuse cette confiscation et redonne une agentivité critique aux publics mexicains, en révélant l'absurdité même des procédés de stéréotypisation.

Conclusion générale : pour une esthétique responsable et une écoute située

Les débats suscités par *Emilia Pérez* excèdent largement la polémique conjoncturelle autour d'un film primé. Ils mettent en lumière un inconfort structurel face aux régimes contemporains de représentation, dans lesquels les cultures du Sud global continuent d'être figurées à travers des médiations linguistiques dominantes et des dispositifs esthétiques extériorisés. Le fait qu'un Mexique stylisé, chanté en espagnol approximatif et interprété en grande partie par des actrices étrangères, soit destiné aux circuits internationaux interroge une question essentielle : qui est habilité à représenter qui, et selon quelles conditions de légitimité symbolique ?

Cet inconfort s'est vu renforcé par certaines déclarations publiques du réalisateur révélant une hiérarchie implicite des langues et des cultures. Une telle posture contribue à installer un regard condescendant sur le monde hispanophone, et plus largement sur l'Amérique latine, réduite à un objet de représentation plutôt qu'à un interlocuteur culturel.

Et le malaise ne relève pas d'une réaction émotionnelle isolée : il s'est matérialisé dans des formes publiques de contestation. D'une part, les espaces numériques liés au film –

notamment les vidéos officielles des chansons de la bande originale – rassemblent des milliers de commentaires critiques qui soulignent la diction artificielle, la distance émotionnelle et le caractère caricatural de la représentation du Mexique. D'autre part, la pétition « Ni un premio más a *Emilia Pérez* » (Belmonte 2025) publiée sur la plateforme Change.org explicite une position collective : les signataires refusent que la stylisation musicale de réalités douloureuses soit récompensée par des institutions culturelles internationales. Autrement dit, ce ne sont pas seulement le film et son esthétique qui sont mis en cause, mais le système global de reconnaissance qui leur confère une valeur symbolique.

L'analyse menée dans cet article a montré que *Emilia Pérez*, tout en affichant une ambition critique, reconduit des hiérarchies de parole et de visibilité. La marginalisation des voix mexicaines réelles au profit d'un imaginaire exotisé participe d'un phénomène de confiscation symbolique, dans lequel une mémoire collective devient matériau esthétique pour un public extérieur. Par contraste, des artistes comme Luis Miguel et Natalia Lafourcade – dont l'œuvre s'inscrit dans la continuité d'une mémoire musicale hispanophone assumée – démontrent qu'il est possible d'atteindre une reconnaissance mondiale sans renoncer à la langue espagnole ni à l'épaisseur culturelle qui la porte.

Dans ce contexte, des productions satiriques telles que *Johanne Sacreblu* fonctionnent comme des contre-récits critiques : en retournant les codes mêmes de la comédie musicale et en exagérant les stéréotypes associés à la France, elles rendent perceptible la dissymétrie des regards. La satire devient alors un instrument d'agentivité culturelle permettant aux artistes mexicains de reprendre la main sur leur propre image.

Il ne s'agit pas d'exclure tout regard extérieur, ni de suggérer qu'une culture ne pourrait être représentée que par elle-même. Il s'agit plutôt de reconnaître que toute représentation est un acte situé, traversé par des rapports de pouvoir, des mémoires historiques et des inégalités de légitimité symbolique. En ce sens, la controverse autour d'*Emilia Pérez* invite à penser une éthique de la représentation interculturelle : réintégrer les voix locales dans la production de récits globaux, non comme caution décorative, mais comme actrices légitimes de la fabrique du sens.

Car représenter une culture ne consiste jamais à refléter un réel neutre : c'est toujours intervenir dans un espace de sens hiérarchisé. Lorsque cette intervention ignore la mémoire collective des peuples concernés, elle ne se contente pas de raconter une histoire : elle la recompose – et parfois, elle la déforme.

Notes

- 1 Claudia Torres Castillo est chercheuse associée au CELTIC-BLM, Université Rennes 2, France.

Bibliographie

- Adorno, Theodor W. : *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Trad. G. Menéndez Torrellas. Éd. R. Tiedemann. Madrid : Ediciones Akal, 2009.
- Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max : *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Stanford : Stanford University Press, 2002.
- Amossy, Ruth / Herschberg-Pierrot, Anne : *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*. Paris : Nathan Université, 1997.
- Arciniegas, Juan Carlos : « El carácter divisorio de *Emilia Pérez*: por qué la película genera críticas en México ». In : *CNN en Español* (9 janvier 2025), <https://cnnespanol.cnn.com/2025/01/09/entretenimiento/emilia-perez-criticas-mexico-orix> (consultation 07.01.2026).
- Arroyo, Ivabelle : « La provocadora *Emilia Pérez* ». In : *Letras Libres* (26 janvier 2025), <https://letraslibres.com/cine-tv/arroyo-provocadora-emilia-perez/> (consultation 07.01.2026).
- Audiard, Jacques : « Jacques Audiard raconte le tournage du film *Emilia Pérez* ». Entretien. Vidéo réalisée par Konbini, publiée le 22 août 2024 sur Dailymotion, <https://www.dailymotion.com/video/x94ezgm> (consultation 15.07.2025).
- Belmonte, Artemisa : « Ni un premio más a *Emilia Pérez* ». Pétition. In : *Change.org* (2025), <https://www.change.org/p/emiliaperezfilm-jacquesaud68556-ni-un-premio-m%C3%A1s-a-emilia-perez> (consultation 07.01.2026).
- Bonfiglio, Thomas Paul : « The Invention of the Native Speaker ». In : *Critical Multilingualism Studies* 1,2 (2013), 29-58.
- Boyer, Henri : « Stéréotype, emblème, mythe. Sémiotisation médiatique et figement représentationnel ». In : *Mots. Les langages du politique* 88 (2008), <https://doi.org/10.4000/mots.14433> (consultation 07.01.2026).
- Carranza, Naomi Leon : « Premios Oscar 2025: ¿Qué molestó a los mexicanos de *Emilia Pérez*? Las razones detrás de las críticas ». In : *ActitudFEM* (2 mars 2025), <https://www.actitudfem.com/entretenimiento/emilia-perez-por-que-criticas-mexico> (consultation 07.01.2026).
- Cruz, Juan José : « Las controversias de *Emilia Pérez*: ¿por qué México ha rechazado la película? ». In : *Cine PREMIERE* (2025), <https://cinepremiere.com.mx/emilia-perez-polemica-mexico-explicada.html>(consultation 07.01.2026).
- Dervin, Fred : *Compétences interculturelles*. Paris : Éditions des archives contemporaines, 2017.
- Diezmartínez, Ernesto : « *Emilia Pérez*, un desastre nada discreto ». In : *Letras Libres* (5 février 2025), <https://letraslibres.com/cine-tv/diezmartinez-emilia-perez-jacques-audiard/> (consultation 07.01.2026).
- El Economista (Redacción) : « *Emilia Pérez*: 7 polémicas de la película antes y después de sus nominaciones al Oscar ». In : *El Economista* (1 février 2025), <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/emilia-perez-7-polemicas-pelicula-nominaciones-oscar-20250201-744559.html> (consultation 07.01.2026).

- El Imparcial (Redacción) : « *Emilia Pérez*, una película insensible y banal que ofende a la cultura mexicana, dice Kristoff Raczynski ». In : *El Imparcial* (26 janvier 2025), <https://www.elimparcial.com/espectaculos/2025/01/26/critica-de-emilia-perez-una-pelicula-insensible-y-banal-que-ofende-a-la-cultura-mexicana-dice-kristoff-raczynski/> (consultation 07.01.2026).
- Gulich, Elisabeth : « Les stéréotypes nationaux, ethniques et culturels : une recherche pluridisciplinaire ». In : Matthey, Marinette (éd.) : *Les langues et leurs images*. Neuchâtel : IRDP, 1997, 35-57.
- Hesmondhalgh, David : *The Cultural Industries*. London : Sage, ⁴2019.
- Homero, José : « El águila y el culebrón: sobre *Emilia Pérez* y la mexicanidad ». In : *Letras Libres* (1 mars 2025), <https://letraslibres.com/cine-tv/jose-homero-emilia-perez-debate-mexicanidad/> (consultation 07.01.2026).
- Jiménez, Ernesto : « Crisis de desaparecidos en México: casi 8 mil víctimas más en 5 meses ». In : *Infobae México* (22 mars 2025) <https://www.infobae.com/mexico/2025/03/22/crisis-de-desaparecidos-en-mexico-casi-8-mil-victimas-mas-en-5-meses/> (consultation 07.01.2026).
- Léon, Naomi : « *Emilia Pérez*: las razones detrás de las críticas que molestaron a los mexicanos ». In : *Excelsior* (6 janvier 2025), <https://www.excelsior.com.mx/trending/emilia-perez-las-razones-detras-de-las-criticas-que-molesto-a-los-mexicanos/1692853> (consultation 07.01.2026).
- Mora, Luis A. : « ¿Por qué *Emilia Pérez* ha provocado tanto enojo en el público mexicano? Polémica explicada paso a paso ». In : *Infobae México* (18 janvier 2025), <https://www.infobae.com/mexico/2025/01/18/por-que-emilia-perez-ha-provocado-tanto-enojo-en-el-publico-mexicano-polemica-explicada-paso-a-paso/> (consultation 07.01.2026).
- Moreno, Alejandro : *La evolución cultural en México. Cuatro décadas de cambio de valores, 1982-2023*. México, Banco Nacional de México, S.A., integrante del Grupo Financiero Banamex, 2025.
- Moreno Cabrera, Juan Carlos : *La dignidad e igualdad de las lenguas*. Madrid : Alianza, 2016.
- Ortuño, Antonio : « *Emilia Pérez* y el fracaso en México del doble discurso ». In : *El País* (7 février 2025), <https://elpais.com/mexico/opinion/2025-02-07/emilia-perez-y-el-fracaso-en-mexico-del-doble-discurso.html> (consultation 07.01.2026).
- Padilla, Greta : « *Emilia Pérez* y el mismo problema de siempre ». In : *Sopitas.com* (16 janvier 2025, <https://www.sopitas.com/cinematica/emilia-perez-el-mismo-problema-siempre-resena-pelicula/> (consultation 07.01.2026).
- Red Lupa – Instituto Mexicano de Derechos Humanos y Democracia (IMDHD) : *Informe Nacional de personas desaparecidas 2024* (16.05.2024), <https://imdhd.org/redlupa/wp-content/uploads/2024/05/Informe-Nacional-2024.pdf> (consultation 07.01.2026).
- Reynoso, Jesús : « ¿Por qué *Emilia Pérez* está siendo tan criticada en México? ». In : *Líder Empresarial* (7 janvier 2025). <https://liderlife.liderempresarial.com/por-que-emilia-perez-esta-siendo-tan-criticada-en-mexico/> (consultation 07.01.2026).

Torres Castillo, Claudia : « Hiérarchies imaginées des locuteurs et des langues-cultures au Mexique ». In : *Circula. Revue d'idéologies linguistiques* 12 (2020), 41-64, <https://doi.org/10.17118/11143/18442>.

Vistazo (Redacción Hogar) : « El motivo por el que *Emilia Pérez* ha recibido duras críticas en México ». In : *Vistazo* (15 janvier 2025), <https://www.vistazo.com/hogar/entretenimiento/2025-01-15-motivo-emilia-perez-recibio-duras-criticas-mexico-YK8628818> (consultation 07.01.2026).

Wagner, James : « Las razones por las que *Emilia Pérez* ha fracasado en México ». In : *The New York Times en Español* (28 février 2025). <https://www.nytimes.com/es/2025/02/28/espanol/america-latina/emilia-perez-fracaso-mexico-oscar.html> (consultation 07.01.2026).

Discographie

Gomez, Selena : « Mi camino ». In : Ducol, Clément – Camille (dir.) : *Emilia Pérez (Original Motion Picture Soundtrack)*. Masterworks/Why Not Productions/Page 114 19802865402, 2024 (2 CD). En ligne : Page Apple Music de la piste (consultation 15.07.2025).

Saldaña, Zoe / Gascón, Karla Sofía / Camille : « El mal ». In : Clément Ducol – Camille : *Emilia Pérez (Original Motion Picture Soundtrack)* Masterworks/Why Not Productions/Page 114 19802865402, 2024 (2 CD).

Filmographie

Audiard, Jacques (dir.) : *Emilia Pérez*. France/Espagne, 2024.

Aurora, Camila D. (dir.) : *Johanne Sacreblu, « el musical »*. *Un homenaje a « Emilia Pérez »*, <https://johannesacreblu.com.mx/> (consultation 14.07.2025).